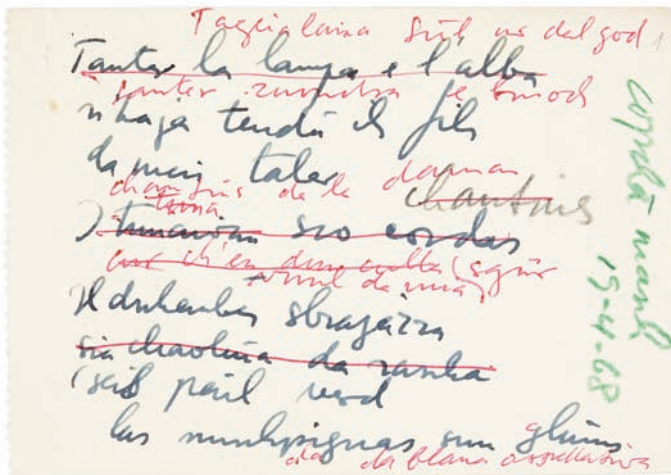


Die Entstehung von Andri Peers Lyrik
im kulturellen Kontext
«Las nuschpignas sun glüms / da blaua aspettativa»

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der
Universität Zürich

vorgelegt von
Annetta Ganzoni Pitsch
von Celerina / GR



Angenommen im Frühjahrssemester 2011 auf Antrag von
Herrn Prof. Dr. Clà Riatsch
und
Herrn Prof. Dr. Luzius Keller

Zürich 2012

Manuskript-Reproduktionen:

Schweizerische Nationalbibliothek / Schweizerisches Literaturarchiv, Bern

Copyright © 2012

Annetta Ganzoni

Alle Rechte vorbehalten. All Rights reserved.

e-Dissertation der Universität Zürich

Im Katalog der Hochschulschriften, Zentralbibliothek Zürich

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.

Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land*, 1922

Inhalt

DIE ENTSTEHUNG VON ANDRI PEERS LYRIK IM KULTURELLEN KONTEXT

Inhalt	4
Vorwort	8
Zusammenfassung – Summary	11
<i>Die Entstehung von Andri Peers Lyrik im kulturellen Kontext</i>	11
<i>The Development of Andri Peer's Verse in a Cultural Context</i>	13
1. Einleitung	15
1.1. Fragestellung	17
1.1.1. Der Schreibprozess	18
1.1.2. Die Poetik	18
1.1.3. Die Rezeption	19
1.1.4. Zielsetzung und Diskussion	20
1.2. Aktuelle Forschungslage	22
1.3. Die materiellen Grundlagen	24
1.3.1. Publierte Schriften	24
1.3.2. Unpublierte Schriften	25
1.3.3. Die Bibliothek	26
1.4. Der «Text» – Theorien und Methoden	29
1.4.1. «Attention, travaux!»	29
1.4.2. «Schreiben»	36
1.4.3. Begleitende Texte	41
1.4.4. Kulturhistorische Referenzen	44
2. Die Darstellung des Schreibprozesses	51
2.1. Die Schreibwerkstatt	51
2.1.1. Das Schreibwerkzeug	53
2.1.2. Schreibszenen in literarischen Texten	65
2.2. «... il cling da lur ümlla üsaglia» – Die Metaphorisierung des Schreibens	86
2.2.1. «La vusch d'argent da las fotschs» – Der Mäher	91
2.2.2. «Vusch da resgia e sgür» – Der Holzfäller	98
2.2.3. «Eir eu laiv'esser Hefaistos» – Der Schmied	106
2.3. Über die poetische Vorstellungskraft oder «Las aventuras da l'imaginaziun poetica»	114
2.3.1. Antike und alpine Mythen	120
2.3.2. Stad engiadinaisa / Engadiner Sommer	128
2.3.2.1. Das «dossier génétique»	129
2.3.2.2. Die Textgenese	133
2.3.2.3. Die Sakralisierung eines Tals	138
2.3.2.4. Mehrmalige Publikation und ihre Bewertung	145
2.3.3. Natur-Dichtung, Tonestrom, Lied: Der Dichter als Sprachmedium	146
2.3.4. Das Unbewusste und Irrationale	151
2.3.4.1. Der Traum	153
2.3.4.2. Der Rausch	160

2.4. <i>Materialien zu einzelnen Gedichten</i>	164
2.4.1. <i>Tagliainaina</i>	166
2.4.1.1. Gedichtentwurf aus Taschenkalender	166
2.4.1.2. Übersetzungen in drei Sprachen	168
2.4.1.3. Skizze	170
2.4.2. <i>Stad engiadinaisa</i>	172
2.4.2.1. Notizzettel	172
2.4.2.2. Erstentwurf	174
2.4.2.3. Typoskript A	176
2.4.2.4. Typoskript B	177
2.4.3. <i>Sül far not</i>	178
2.4.4. <i>Ahasver</i>	179
2.4.4.1. Briefumschlag	179
2.4.4.2. Schreibblock	180
2.4.4.3. Schreibkarte	182
2.4.4.4. Schreibpapier A4	182
2.4.4.5. Durchschlagpapier	183
2.4.5. <i>Il chomp sulvadi</i>	184
2.4.5.1. Datiertes Manuskript, «9-2-69»	184
2.4.5.2. Datiertes Manuskript, «29 e 30-7-74»	185
2.4.5.3. Datiertes Manuskript, «31-7-74»	186
2.4.6. Lektoratskorrekturen	188
2.4.6.1. <i>O schlincha vaila...</i>	188
2.4.6.2. <i>Biografia</i>	189
3. Zur Formulierung und Vermittlung einer Poetik	191
3.1. <i>Zu Überlieferung und Zeitgeist</i>	191
3.1.1. Zum Begriff «Poetik»	192
3.1.2. Die Auseinandersetzung mit der Poetik als Zeiterscheinung	193
3.1.2.1. Poetikvorlesungen	197
3.1.2.2. Poetologische Aufsätze und Gespräche mit Schriftstellern	198
3.1.2.3. Die Ästhetikdiskussionen der 1960er-Jahre	211
3.2. <i>Poetologisches in Publizistik und nachgelassenen Schriften</i>	219
3.2.1. Der Autor und der private Epitext	219
3.2.1.1. Zu Autorenkorrespondenzen	220
3.2.1.2. Funktionen des Tagebuchs	224
3.2.1.3. Fremde und eigene Werkmanuskripte	229
3.2.2. Die publizistischen Arbeiten unter dem Aspekt des <i>épitexte public</i>	238
3.2.2.1. Eine Laufbahn als nebenberuflicher Feuilletonist	238
3.2.2.2. Inhaltliche Akzente	247
3.2.3. Lyrik und Tourismus-Prosa im Kontakt	252
3.2.3.1. «Quand je pense a l'Engadine...»	253
3.2.3.2. Mythos und Gesellschaft	256
3.2.3.3. Kulturelles und Volkstümliches	259
3.2.3.4. Mondänes und Modernes	262
3.2.3.5. Kritisches und Satirisches	266

3.2.3.6. Verlegerisches	272
3.3. <i>Die bündnerromanische Literatur zwischen Tradition und Moderne</i>	274
3.3.1. Ein Dichter und sein Selbstkommentar	274
3.3.1.1. Sprachförderung durch Literaturförderung	284
3.3.1.2. Die Teilnahme an der «Weltliteratur»	289
3.3.1.3. Aspekte der poetischen Erneuerung	298
3.3.1.4. Der alpinistische Aufstieg als poetologische Metapher	304
3.3.2. Das Vorbild der Humanisten aus der Reformationszeit	309
3.3.3. Von Volksliteratur und «Kunstdichtern»	317
3.3.4. Zur Entwicklung eines «lebendigen und wahrhaftigen Romanisch»	324
3.4. <i>Kritiker und Vermittler von romanischer Literatur</i>	336
3.4.1. Redaktor, Lektor, Rezensent	336
3.4.2. Romanische Literatur in Radio und Fernsehen	339
4. Auseinandersetzung mit Publikum und Kritik	347
4.1. <i>Autor und Leserschaft</i>	347
4.1.1. Metaphern im poetischen Rezeptionskommentar	348
4.1.1.1. <i>Il chomp sulvadi</i>	348
4.1.1.2. «aint il cour / da mia suldüm»	353
4.1.1.3. «teis ögls guerschs / sün meis vers»	357
4.1.1.4. «ais quai il clom / da la poesia / cha tü hast sömgia...?»	359
4.1.2. Empirische Leser, vorgestellte Leser und Modell-Leser	360
4.1.2.1. Erste Kritiken	364
4.1.2.2. Der Künstler in der Gesellschaft	368
4.2. <i>Zum Austausch mit Erstlesern</i>	379
4.2.1. Einziger «kompetenter und glaubwürdiger Experte»	380
4.2.1.1. Ideologie, Austausch und Themen	380
4.2.1.2. Das Lektorat	384
4.2.1.3. Gedichtanalyse und Rezension	390
4.3. <i>Aspekte literarischer Rezeption in einer Kleinkultur</i>	398
4.3.1. Satire und Polemik	402
4.3.1.1. <i>La saireda litteraria</i>	402
4.3.1.2. <i>Il bal da schaiver nair</i>	407
4.3.1.3. <i>Larschs vidvart l'En</i>	413
4.3.1.4. Literaturkritik und Literaturförderung	419
4.3.2. Kollegiale Vermittlung	423
4.3.2.1. Modern und unverständlich?	423
4.3.2.2. «in viadi»	427
4.3.3. Anschluss an die zeitgenössische Schweizer Lyrik	430
4.3.3.1. «irgendwo im Raum»	432
4.3.3.2. «die fast überreiche Bildhaftigkeit»	437
4.3.3.3. Interkultureller Austausch	442
4.3.4. Irritation und Anerkennung der Reifejahre	449
5. Schluss	464
5.1. <i>Diskussion</i>	464
5.1.1. Zum Schreibprozess	464

5.1.2. Zur Poetik	466
5.1.3. Zur Rezeption	468
5.1.4. Fazit	472
5.2. <i>Ausblick</i>	476
6. Bibliographie	479
6.1. <i>Texte von Andri Peer</i>	479
6.1.1. Nachlass Andri Peer im SLA (Peer SLA)	479
6.1.1.A-1: Gedichte	479
6.1.1.B: Korrespondenz	480
6.1.2. Poetische Werke (Peer I)	480
6.1.3. Prosa, Essayistik, Tagebücher, Drama und Hörspiele (Peer II)	481
6.1.4. Publizistische, redaktionelle, verlegerische und wissenschaftliche Arbeiten (Peer III)	483
6.1.5. Materialiensammlungen (Peer IV)	486
6.2. <i>Bündnerromanische Literatur</i>	487
6.3. <i>Literatur in verschiedenen Sprachen</i>	489
6.4. <i>Sekundärliteratur</i>	491
6.4.1. Sekundärliteratur zu Andri Peer und zur bündnerromanischen Literatur und Kultur	491
6.4.2. Allgemeine Sekundärliteratur	501
6.4.3. Analoge und digitale Nachschlagewerke	511
7. Anhang	513
7.1. <i>Abbildungsnachweis</i>	513
7.2. <i>Verwendete Abkürzungen</i>	513
7.3. <i>Verzeichnis der erwähnten Gedichte</i>	515
Lebenslauf	517

Vorwort

Die komplexe und vielfältige Dokumentation von Andri Peers Werdegang als Dichter und Schriftsteller zeigte sich mir erstmals bei der Erschliessung seines Nachlasses im Schweizerischen Literaturarchiv (SLA) der Nationalbibliothek (NB) und bei der Erkundung der Materialien während der Verfassung thematischer Artikel und der Vorbereitung von Ausstellungen. Die Neugierde auf eine vertiefte Erforschung dieser Zusammenhänge motivierte mich zur Teilnahme am Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds *Tradition und Moderne in der Lyrik Andri Peers* (2003-2008) unter der Leitung von Prof. Clà Riatsch am Romanischen Seminar der Universität Zürich. Meine diesbezügliche Forschungsarbeit wurde denn auch zum eigentlichen Ausgangspunkt für die vorliegende Doktoratsarbeit. Während des Projektes konnte die (mit Clà Riatsch, Dumenic Andry, Renzo Caduff und mir) vierköpfige «Projektgruppe Peer» auch wichtige Grundlagen zu einer aktuellen Erforschung von Andri Peers lyrischem Schaffen bereitstellen. Die Projektgruppe blieb bis nach dem offiziellen Projektabschluss ein wichtiges Diskussionsgremium für meine entstehende Studie. Zu einer Vertiefung der Umstände, die das lyrische Schreiben bei Andri Peer begleiten, wurde ich aber auch durch verschiedene Ausstellungen, Tagungen und Forschungsprojekte von Kolleginnen und Kollegen am SLA angeregt, unter anderem durch die Ausstellung *Der literarische Einfall* (Fetz u.a., 1999), die Dissertationen von Ulrich Weber (2007) und Rudolf Probst (2008), die Projekte *Anfangen zu Schreiben* (Thüring u.a., 2009) und *Schreiben und streichen* (Gisi u.a., 2011).

Allen Personen, die diese Studie angeregt und gestützt haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt: Durch seine vielseitigen Anregungen und seine geduldige, kritische Auseinandersetzung hat Clà Riatsch meine Bemühungen grossmütig unterstützt und meiner Forschungsarbeit zur notwendigen Differenziertheit verholfen. Als Korreferent hat mich Luzius Keller aus dem Gesichtspunkt des sprachübergreifenden Lyrikspezialisten und Lyrikübersetzers mit Aufmerksamkeit und Akribie auf weitere Vertiefungsmöglichkeiten hingewiesen, und gleichzeitig die laufende Untersuchung sehr ermutigt. Die spezifischen Arbeiten von Clà Riatsch zum Mythos, von Renzo Caduff zur Metrik und von Dumenic Andry zur Intertextualität und Interdiskursivität in Andri Peers Lyrik waren grundlegende und hilfreiche Ergänzungen zu meiner Untersuchung.

Danken möchte ich auch für den institutionellen Rückhalt für diese Studie und ihre Begleitprojekte: Ohne die grosszügige Unterstützung im Rahmen des Forschungs- und Vermittlungsauftrags des SLA durch die Direktion der Nationalbibliothek mit Marie-Christine Doffey und Elena Balzardi und die Leitung des Schweizerischen Literaturarchivs mit Thomas Feitknecht und Irmgard Wirtz wären diese Arbeiten nicht denkbar gewesen. Auch auf die Beratung und Hilfe der Kolleginnen und Kollegen des SLA konnte ich immer zählen. Mitarbeitende des Institut des Dicziunari Rumantsch Grischun in Chur haben meine Anfragen mit grossem Detailwissen beantwortet. Felix Rauh als Leiter des Memoriav-Projekts Imvocs und der Archivar von Radio e Televisiun Rumantscha Alexi Baselgia haben mit ihren sachkundigen Recherchen wichtige zeithistorische Tondokumente aufgespürt und bei der Publikation dieser audiovisuellen Forschungsgrundlagen mitgearbeitet. Barbara Plaschy und ihr Recherchier-Team in der NB sind den zahlreichen, verstreuten Artikeln und Essays Andri Peers nachgegangen, die wir für unsere Arbeiten benötigten. Die finanzielle Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds, der Schweizerischen Nationalbibliothek, des Kantons Graubünden sowie privater Stiftungen und Institutionen ermöglichten sodann die Veröffentlichung dieser Grundlagenmaterialien, auf die sich die vorliegende Studie abstützt.

Der Familie von Andri Peer, insbesondere der kürzlich verstorbenen Gattin Erica Peer-Studer und der Tochter Madlaina Peer Fischli, bin ich für ihr Vertrauen, für ihre andauernde Unterstützung, für ihre geduldigen Lektüren und ihre Recherchen spezifischer Bücher und Nachlassdokumente sehr dankbar. Ausserdem danke ich Matthias Grünert, Bruno Moretti und Hubert Thüring für die Ergänzungen durch ihr Fachwissen, Silvia Meyer für ihre Korrekturen sowie den Familienangehörigen, Freundinnen und Freunden für ihre Unterstützung und ihr Interesse an meiner Arbeit. Meinem Mann Constantin Pitsch danke ich schliesslich für sein Lektorat und die folgenden Diskussionen, für sein Verständnis und seine Rücksichtnahme, und nicht zuletzt für die aufbauende Verpflegung.

Bern, im März 2012

Zusammenfassung – Summary

Die Entstehung von Andri Peers Lyrik im kulturellen Kontext

In Andri Peers Gedichten, Prosastücken, Hörspielen, Briefen, Tagebüchern, Artikeln und Interviews verweist die faszinierende Vielfalt satirischer und ernsthafter Thematisierungen des Schreibens auf ein Problem, dem in dieser Arbeit nachgegangen wird. In der vorliegenden Dissertationsarbeit wurde die Entwicklung von Peers poetischem Schreiben in drei Bereichen aufgearbeitet: In seinen literarischen Thematisierungen des Schreibprozesses, in der formulierten Poetik und in der Reaktion auf die Rezeption seiner Gedichte zeigen sich charakteristische Impulse, die Peers schriftstellerische Arbeit geprägt haben. Seine intensive Suche nach einem überzeugenden rätoromanischen, der zeitgenössischen europäischen Dichtung vergleichbaren poetischen Ausdruck entspricht seinen Bemühungen um angemessene Publikationsmöglichkeiten in Graubünden und in der übrigen Schweiz und um die Aufmerksamkeit einer romanischen und einer nichtromanischen Leserschaft für die Existenz und die Erneuerung der Literatur in einer Kleinkultur.

In seinem vier Jahrzehnte umfassenden Schaffen orientiert sich Peer grundsätzlich an den grossen Dichtern der europäischen Moderne und es gehört zu seiner Überzeugung, dass eine ernstzunehmende Dichtung schwierig sein muss. Bereits in seinen ersten Gedichtsammlungen von 1946 und 1948 zeigt sich eine auch experimentelle Vielfalt an Formen und Themen. In seinen *Impissamaints* zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum des Romanischen als Nationalsprache schreibt Andri Peer in der Regionalzeitung *Fögl Ladin* vom 5.3.1963: «La poesia sto tschantschar la lingua dals contemporans, sto clomar in els alch ch'els approuvan cun lur vita, sto ils tschüffer [...]. Mo quels chi's ris-chan sün sendas novas ston ir sulets; els passan per experimentaders perguajats o per imitaduors da models esters e tschüffan brav giò per las piclas [...] Üna litteratura chi resta salda moura, ais morta, quel chi ris-cha la poesia, ris-cha tuot. / *Das Gedicht muss die Sprache der Zeitgenossen sprechen, muss in ihnen etwas ansprechen, das sie in ihrem Leben betrifft, muss sie packen [...]. Eine Literatur, die still steht stirbt, ist tot, wer die Poesie riskiert, riskiert alles.*»

Andri Peers Erneuerungsbemühung in der Gestaltung bedeutet auch eine anspruchsvolle Gratwanderung zwischen der Akzeptanz beim einheimischen Publikum und dem Ziel einer sprachübergreifenden Beachtung. Peers problema-

tisches und wenig befriedigendes Verhältnis zum Publikum dokumentieren u.a. Gedichte und Gedichtentwürfe aus dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens, in denen er sich, wie in den Versen von *Il chomp sulvadi*, als einsam und unverstanden bezeichnet. Die mehrfach als Metapher für das kreative Gedicht verwendete Ähre im Wind wird hier, anknüpfend an die Engadiner Kulturgeschichte, in einem traurigen Bild als konkrete und kulturelle Nahrung gezeichnet, die niemand verwenden mag:

Il chomp sulvadi

Ourasom il rutitsch
at spenna il vent
in uondas d'or.

Chomp sulvadi,
meis frar scagnuschü.
Eir tü
madür cun tias
spias invanas.

Der wilde Acker

Am steinigen Bord
legt dich der Wind
in goldene Wellen.

Wilder Acker,
mein verkannter Bruder.
Auch du
gereift mit deinen
vergeblichen Ähren.¹

Während der Dichter in seiner ersten Schaffenszeit als sehr innovativ gelten kann, konnte oder wollte er die soziokulturelle Neuorientierung der 1970er-Jahre in seinem lyrischen Werk nur ansatzweise integrieren. Sein werterhaltend konservatives Gesellschaftsbild mag einer individuellen Wahl entsprechen, es kann jedoch auch aus dem regionalistischen Anspruch der Kleinkultur erklärt werden, in der generell die Auseinandersetzungen nicht in den Parametern des «Klassenkampfes», sondern vielmehr in einer auf Bewahrung ausgerichteten, vorsichtigen Anpassung des Kulturverständnisses stattfindet.

¹ Erste Publikation 1975, nun in der von Clà Riatsch 2003 herausgegebenen Gesamteition der romanischen Gedichte *Poesias 1946-1985*. Das Gedicht und die deutsche Übertragung von Herbert Meier sind der zweisprachigen Edition *Refügi* in der Reihe Schweizer Autoren des Wado Verlags von 1980 entnommen.

The Development of Andri Peer's Verse in a Cultural Context

The fascinating variety of satirical and serious topics of Andri Peer's poems, prose, radio plays, letters, diaries, articles and interviews deals with the processes related to literary writing. The present dissertation paper contains an analysis of the development of Peer's writing from three perspectives. One focuses on the literary thematisation of the writing process, another on the verbalised poetics, and the third on the reception of his poetry. They all show characteristic impulses which have deeply influenced Peer's work as an author. His intensive search for a convincing Romansh poetry reflecting the general, contemporary poetic expression in Europe, matches his efforts to find appropriate possibilities for publication in the Canton of Grisons and in the rest of Switzerland as well as his search for the attention of a Romansh, and non-Romansh, readership for the existence and renewal of literature in a regionally limited culture.

Over the four decades of his complete work, Peer generally takes his bearings from the great poets of European modernism, and it is his belief that serious poetry must be demanding. Already his first compilations of poetry of 1946 and 1948 reflect a somewhat experimental and rich variety of forms and topics. On 05 March 1963, in his *Impissamaints* on the twenty-fifth anniversary of Romansh as a national language, Andri Peer writes in the regional newspaper *Fögl Ladin*: «La poesia sto tschantschar la lingua dals contemporans, sto clomar in els alch ch'els approuvan cun lur vita, sto ils tschüffer [...]. Mo quels chi's ris-chan sün sendas novas ston ir sulets; els passan per experimentaders perguajats o per imitaduors da models esters e tschüffan brav giò per las piclas [...] Üna litteratura chi resta salda moura, ais morta, quel chi ris-cha la poesia, ris-cha tuot. *The poem has to reflect the language of contemporaries, has to address something in them that affects their lives, has to capture them [...]. A literature that stands still is dead, and who risks poetry, risks all.*»

Andri Peer's effort for renewal in composition also signifies a sophisticated balancing act between the acceptance of the local public and the aim of a cross-linguistic recognition. Peer's problematic and little satisfying relationship towards the public is documented in poems and drafts for poems from the last decade of his life, in which he characterises himself as solitary and misunderstood, as in the verse of *Il chomp sulvadi*. Relating to Engadine cultural heritage, an ear of corn in the wind is used here as in other of his poems as a metaphor for

creative verse, and as a sad image of concrete and cultural nourishment no one likes:

Il chomp sulvadi

Ourasom il rutitsch
at spenna il vent
in uondas d'or.

Chomp sulvadi,
meis frar scugnuschü.
Eir tü
madür cun tias
spias invanas.²

Whereas the poet can be assessed as being very innovative during the first part of his productive period, he could, or wanted to, integrate the socio-cultural reorientation of the 1970's into his lyric oeuvre only partially. His picture of a value-preserving and conservative society may correspond to an individual choice, but it may also be interpreted as a regional aspiration of a small local culture in which conflicts do not generally arise along the parameters of «class struggle», but rather as a cautious assimilation of cultural understanding based on conservation.

² First publication 1975, now in the complete edition of Romansh verse *Poesias 1946-1985*, published by Clà Riatsch in 2003. «The Wild Field // On rocky banks / the wind bends you / into golden waves. // Wild field, my misunderstood brother. / You, too, / ripened with your / vain ears of corn.» Translation into English by Patrick Low.

1. *Einleitung*

In der weitläufigen Themenpalette von Andri Peers Gedichten wie auch in einigen seiner Prosatexte nimmt die literarische Kommunikation in ihren verschiedensten Aspekten, von der Entwicklung kreativer Vorstellungskraft zur handwerklichen Fertigung des Textes, vom Kommentar einer poetischen Ausrichtung bis zur Äusserung über Kritiker und Leserschaft einen bemerkenswerten Platz ein. Solche meta-literarischen Texte werden zum Ausgangspunkt dieser Studie zur Entstehung von Andri Peers Gedichten in ihrem kulturellen Kontext. Für die Untersuchung dieses komplexen Gebiets dient neben den publizierten Schriften Andri Peers sein umfangreicher und vielfältiger Nachlass, der nach der Eröffnung 1991 des Schweizerischen Literaturarchivs (SLA) in der Schweizerischen Nationalbibliothek (NB) von der Familie dieser öffentlichen Institution übergeben und anschliessend kontinuierlich ergänzt wurde. Als Betreuerin der bisher nicht systematisch erforschten Materialien war es für mich naheliegend, die reich dokumentierte Entstehung von Andri Peers Gedichten auch in den Zusammenhang seiner übrigen, die Literatur betreffenden Schriften zu stellen.

Andri Peer wird am 19. Dezember 1921 in Sent im Unterengadin geboren und verbringt seine Kindheit und Jugend zwischen Carolina, Zernez und Lavin. Sein Vater Jon ist Bahnangestellter, Forstarbeiter und Bauer, die Mutter Silva ist ebenfalls in der kleinen Landwirtschaft tätig. Peer besucht vorerst das Lehrerseminar in Chur und studiert anschliessend Romanistik in Zürich und Paris. Nach seiner Dissertation zur Terminologie des Bündner Bauernhauses unterrichtet er von 1952 bis 1983 als Gymnasiallehrer in Winterthur, wo er mit seiner Familie lebt. Andri Peer ist einer der aktivsten und vielseitigsten bündnerromanischen Schriftsteller: Von 1943 bis 1985 publiziert er Gedichte, Erzählungen, Hörspiele und literarische Übersetzungen, aber auch zahlreiche Essays und Artikel in verschiedensten Zeitungen und Zeitschriften. Daneben verfasst er Tagebücher und eine umfangreiche Korrespondenz. Peer stirbt am 2. Juni 1985 in Winterthur³.

Die Jugend Andri Peers ist durch die Krisen- und Kriegsjahre in der auf sich selbst bezogenen Gesellschaft des Unterengadins (und Graubündens) geprägt. Auch als junger Soldat und Offizier spürt Peer die ausgeprägte Isolation

³ Für weitere biographische Hinweise cfr. www.hls-dhs-dss.ch, Erica Peer-Studer 1994 und 2003 sowie Riatsch 2003.

der Kriegsjahre. Schon in der Zwischenkriegszeit und verstärkt in der Nachkriegszeit provozieren im Unterengadin die grossen strukturellen Probleme eine massive Abwanderung junger Leute, die eine wirtschaftliche aber auch kulturelle Neubesinnung unabdingbar macht. Die romanische Literatur widerspiegelt weitgehend die tendenziell konservative Bauern-, Handwerker- und Auswandererkultur, doch auch die allmähliche Öffnung der Gesellschaft, indem die Lösungsvorschläge für strukturelle Probleme sich auch in den kulturellen Veränderungen und Auseinandersetzungen abzeichnen. Andri Peer wird allgemein als wichtiger Erneuerer der romanischen Lyrik bezeichnet. Diese Grundannahme soll nun in einer erweiterten textgenetischen Untersuchung ausgelotet werden, so dass bei der Aufarbeitung der thematischen Schwerpunkte die Aufmerksamkeit stets auch der Frage nach Peers Stellung zu Tradition und Modernität in Bezug auf die Rätoromanische Literatur gilt. Es kann angenommen werden, dass in der übersichtlichen Literaturwelt der Kleinsprache einzelne Akteure einiges bewirken können. Andererseits muss auch davon ausgegangen werden, dass sich der Einzelne der gesamtgesellschaftlichen Dynamik weniger entziehen kann, als in einer anonymen und demographisch weitläufigen und vielfältigen Umgebung. Die Kontextualisierung der Entstehung und Entwicklung von Andri Peers poetischem Werk dient dazu, diesen Fragen nachzugehen.

1.1. Fragestellung

Ausgehend von Andri Peers meta-poetischen Gedichten und Prosatexten, von Archivmaterialien und der Autorenbibliothek beginnt die Untersuchung mit Peers Thematisierung des Schreibens und des Schreibprozesses in literarischen Arbeiten in ihrer Anbindung an kulturhistorische Modelle. Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit dem Kommentar des Autors zu seiner Poetik und zu seinem literarischen Programm, die insbesondere auf Grund einer systematischen Erfassung verschiedenster öffentlicher und privater Äusserungen in den unterschiedlichen Textsorten skizziert werden können. Im dritten Kapitel zeigt sich anhand einer Gegenüberstellung von Kritiken einzelner Erstleser, von Rezensentinnen und Rezensenten aus vier Jahrzehnten und den Reaktionen des Autors dazu der Austausch zwischen Werk und Umfeld. Diese drei Bereiche sind vielfach aufeinander bezogen. Unter Einbezug des privaten, des gesellschaftlichen und des kulturhistorischen Kontextes werden Anregungen und Reaktionen veranschaulicht und dokumentiert, die den kreativen Schaffensprozess und die weitere poetische Arbeit beeinflusst haben können. Zum kulturhistorischen Hintergrund sind auch Referenzwerke aus den Lektüren des Autors zu zählen, auf die punktuell verwiesen wird.

Die beispielhafte Analyse einzelner Gedichte wird durch eine Dokumentation mit textgenetischen Materialien ergänzt. Entwürfe und frühe Fassungen sowie Notizen des Autors werden insbesondere dazu verwendet, sowohl gedankliche Zusammenhänge als auch die sprachlich-formale Ausarbeitung nachzuverfolgen und zu belegen. Die textgenetische Rekonstruktion einzelner Gedichte gibt einen praktischen Einblick in die Arbeitsweise des Dichters und zeigt exemplarisch, wie er seinen poetischen Anspruch angesichts der handwerklichen Herausforderungen zu realisieren sucht.

Weitere Nachlassmaterialien wie Korrespondenzen, Tagebücher, Artikel und Radiosendungen ermöglichen einen erweiterten Zugang zu den angesprochenen Fragen der Textentstehung, der Poetik und der Rezeption, und somit auch zu Peers Dichtung in ihrer Entwicklung über die Jahrzehnte. Neben allgemeineren, kulturhistorischen Übersichten sind diese nachgelassenen Schriften entscheidende Quellen zur Nachzeichnung und Analyse poetologischer Vorstellungen und Ambitionen des Autors, seiner Erwartungen an die Lesenden ebenso wie von deren Einfluss auf sein Schreiben.

Als wissenschaftliche Mitarbeiterin im SLA und als Nachlassverantwortliche ist es mir nicht zuletzt ein Anliegen, den vielseitigen Dichter Andri Peer

durch einen spezifischen Zugang zu seinem literarischen Werk einem heutigen Lesepublikum näher zu bringen. Gleichzeitig sollen unterschiedliche Möglichkeiten zur wissenschaftlichen Erschliessung und Auswertung des reichhaltigen Nachlasses dieses profilierten bündnerromanischen Kulturvermittlers aufgezeigt werden.

1.1.1. Der Schreibprozess

Die literarischen Beschreibungen des Schreibprozesses bei Andri Peer sind überraschend vielfältig. Schreibwerkzeug und Schreibstube, Handwerk und Inspiration, Mythen und Metaphern, antike und moderne Vorstellungen zum Dichten finden darin ihren Ausdruck. So wie sich Andri Peer mit der Schreibweise grosser Dichter beschäftigt, macht er sich auch Gedanken zur konkreten Entstehung seiner eigenen Gedichte. Die zahlreichen überlieferten Manuskripte⁴ zu seinen literarischen Arbeiten ermöglichen es, verschiedene Stadien der Textentwicklung aus der Entstehungsgeschichte einzelner Gedichte nachzuzeichnen und sie diesbezüglichen Ausführungen des Autors gegenüberzustellen. Es zeigt sich in der Analyse, dass solche vortextuelle Materialien zusätzliche Hinweise auf den Zusammenhang bestimmter Themen eröffnen können, die im Gesamtwerk in verschiedenen Kontexten und in unterschiedlichen Lebensphasen immer wieder aufgegriffen werden. Andererseits ermöglichen diese Dokumente punktuell eine Vertiefung der Hinweise auf das Werk anderer Dichter, Künstler und Musiker, auf die sich Peer bei seiner Arbeit bezieht. Seine poetische und poetologische Ausrichtung wiederum kommentiert er in vielfältigen poetologischen Schriften.

1.1.2. Die Poetik

Der Wunsch nach Öffnung und die Neugierde für das Andere, zu dem der Zugang wegen der weltpolitischen Lage stark eingeschränkt war, prägten Andri Peers Generation. Als Romanist erkundete er insbesondere die französische und die italienische Literaturwelt, deren Kulturräume und aktuellen Tendenzen. Ausgehend von einer Suche nach der aktuellen Dichtung in Europa kommt der

⁴ Als «Manuskript» bezeichnet werden im Folgenden gemäss Grésillon 1994:244 die von Hand geschriebenen Entwürfe, aber auch frühe Fassungen in erweitertem Sinn, wie Typoskripte und Druckfahnen mit und ohne handschriftliche Ergänzungen.

junge Andri Peer über Studium, Lektüren und persönliche Bekanntschaften mit verschiedenen zeitgenössischen Literaturströmungen in Berührung und setzt sich insbesondere mit den Klassikern der europäischen Moderne auseinander, die seine Vorstellungen zur Kultur allgemein und zur modernen Lyrik im Besonderen nachhaltig prägen. Wie Peer in Artikeln und Briefen festhält, möchte er gemäss diesen grossen Beispielen eine vielgestaltige, komplexe und anspruchsvolle Dichtung schaffen, die die zeitgenössischen Schwierigkeiten und widersprüchlichen Empfindungen widerspiegelt. Nach seiner Niederlassung in Winterthur wollte er dort und in Zürich am kulturellen Leben teilnehmen und auch als Schriftsteller wahrgenommen werden. Neben der romanischen Gesellschaft und Literaturtradition, auf die Peer sich als Autor schon aus sprachlichen Gründen beziehen musste, entstehen zahlreiche Impulse für seinen Werdegang auch in seiner unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Bewegungen und Ereignissen des deutschsprachigen Kulturlebens der Schweiz und der nationalen Kulturdiskussion. Sein dichterisches und sein publizistisches Schaffen ermöglichen eine Analyse dieser poetologischen Auseinandersetzungen und Bemühungen um Öffnung und Anbindung der romanischen Literatur an das aktuelle Literaturgeschehen.

1.1.3. Die Rezeption

Durch verschiedene Kontroversen in der kleinräumigen Rätoromania provoziert und durch die Lektüre innovativer Poetiken sensibilisiert, beschäftigt sich Peer seit Beginn seiner schriftstellerischen Aktivität mit der Frage nach einer möglichen Leserschaft für seine literarische Produktion. Da die romanische Leserschaft, im Vergleich zu den drei grösseren und vielfältigeren schweizerischen Sprachräumen, bereits wegen der kleinen romanischsprachigen Bevölkerung begrenzt ist, wurde diese Frage nicht nur in Hinblick auf den Absatz der Bücher, sondern ebenso in Hinblick auf einen gesuchten Echoraum für sein kreatives Werk so zentral, dass sein Publikum im Lauf der Zeit durchaus die Ausrichtung von Peers poetischer Arbeit beeinflusst hat. Obwohl Peer sich regelmässig über eine fehlende oder problematische Literaturkritik beklagt, kann sein Werdegang aus der Optik der publizierten Reaktionen auf seine Werke anhand zahlreicher Rezensionen und Kritiken gut nachvollzogen werden.

1.1.4. Zielsetzung und Diskussion

Andri Peers Tätigkeit als Erneuerer der bündnerromanischen Literatur wird 1994 in einem Würdigungsartikel von Iso Camartin in wenigen Sätzen zusammengefasst:

Seine eigentliche Leistung ist dies: auf doppeltem Boden, jenem der eigenen Tradition und jenem der europäischen Moderne, eine Poetik gefunden zu haben, die Gedichte nicht nur als Glasperlenspiele für wenige Eingeweihte versteht, sondern als regelrechte sprachliche Oasen für all jene, die einen Sinn dafür haben, wie man Dinge anders sagen und benennen kann. (Camartin 1994:35)

In diesen Zeilen spricht Camartin zentrale Fragen an, die in der vorliegenden Untersuchung vertieft werden: Die vielseitige Dokumentation ermöglicht eine Ausleuchtung von drei aufeinander bezogenen Berichen, welche die Dynamik des innovativen Schreibens über vier Jahrzehnte ausmachen. So lassen sich sowohl Peers Hintergrund der zeitgenössischen, schweizerischen und europäischen Dichtung als auch seine Voraussetzungen und Möglichkeiten skizzieren, mit denen er bei seinem Versuch, in romanischer Sprache eine adäquate, zeitgenössische Lyrik zu schaffen und auch ein Publikum dafür zu finden, konfrontiert war. Diese Suche Andri Peers und ihre Begleitumstände und Schwierigkeiten werden in ihrer Entwicklung über die Jahrzehnte an den Gedichten einerseits und an den sie begleitenden, vielfältigen Kommentaren andererseits illustriert. Für eine kulturhistorische Erfassung von Andri Peers Werk und Wirkung aus heutiger Sicht ergänzen die erarbeiteten Details die allgemeinen Aussagen dazu in den einschlägigen Übersichten. Das zentrale Thema, an dem die Fragestellung entwickelt wird, ist die Gedichtentstehung und Gedichtentwicklung bei Andri Peer von 1946 bis 1985.

Obwohl aus den Nachlassmaterialien unter anderem auch persönliche Dokumente wie Tagebücher und Briefe verwendet werden, wird bewusst Biographisches und Privates aus der Untersuchung ausgeklammert, es werden keine Zeitzeugen befragt. Vielmehr steht im Zentrum der Studie die Auseinandersetzung mit den vorliegenden schriftlichen Zeugnissen zu einer Epoche und zu einem Lebenswerk und den dazugehörigen «überlebenden textuellen Spuren» (Montrose 2005:305). Es kann durchaus davon ausgegangen werden, dass deren Vorhandensein mit einer Bewahrungsabsicht verbunden ist. Da die Sichtung und Auswertung dieser Materialien von der zentralen Thematik der Genese

geleitet ist, verstehen sich die hier präsentierten Beschreibungen und Interpretationen in erster Linie als Diskussionsgrundlage für weitere Studien und beanspruchen in ihrer spezifischen Vertiefung exemplarischer Bereiche keine Vollständigkeit.

1.2. Aktuelle Forschungslage

Andri Peers literarische Arbeiten wurden zu seinen Lebzeiten vor allem im Rahmen der regelmässigen Rezensionen zu seinen Werken analysiert. Eine umfangreichere Betrachtung mit wertvollen bibliographischen Angaben findet sich in der Literaturgeschichte Reto R. Bezzolas (1979:511-514 und 677-693). Eine direktere und persönlichere Annäherung und Einschätzung aus dem Gesichtspunkt der jüngeren Generation erarbeitete Iso Camartin durch Interpretation und Interview (1976:205-223), durch verschiedene kritische Artikel sowie, nach Peers Ableben, durch die Herausgabe einer zweisprachigen Gedichtsammlung (1988). In einem Nachrufband des P.E.N.-Club (1987) publiziert Grytzko Mascioni mehrere Würdigungen von Person und Werk. Die von Lucia Walther redaktionell betreute Nummer der Zeitschrift des SLA *Quarto* (3-1994) gibt einen ersten Einblick in den Nachlass und die Korrespondenz Peers. Die einzige umfassende wissenschaftliche Monographie von Gabriela Köhler (1985) beschäftigt sich ausschliesslich mit der Prosa.

Eine wichtige Grundlage für die neuere Forschung zu Peers Lyrik ist die 2003 von Clà Riatsch herausgegebene Gesamtedition der publizierten romanischsprachigen Gedichte *Poesias 1946-1985*. Dieser Band beinhaltet neben einer biographischen Übersicht und einem kritischen Beitrag zu den Themen Tradition und Erneuerung, Poetologie und Mythologie sowie zur Intertextualität eine Übersicht der Gedichteditionen und einen detaillierten Variantenapparat. Um die Erforschung dieses poetischen Werks voranzutreiben, das trotz der grundsätzlichen Übereinstimmung der romanischen Literaturwissenschaft in der Beurteilung seiner epochalen Bedeutung noch weitgehend unerforscht war, wurden während und nach dem vom Schweizerischen Nationalfonds von 2005 bis 2008 finanzierten Forschungsprojekt *Tradition und Moderne in der Lyrik Andri Peers* weitere wichtige Grundlagen erarbeitet, wie die online-Bibliographie, eine Sammlung von Radio- und TV-Sendungen und eine Edition mit Essays, Korrespondenzen und Rezensionen⁵. Während eines Kolloquiums im Jahr 2008 haben Forschende aus diversen Fachrichtungen zu den Themen Intertextualität, Formen und Motive, Figuren des «Ich», poetische Übersetzungen, linguistische Spezialitäten, zur Kritik und zu Peers Vermittlungsfunktion wichtige Beiträge zu einer heutigen Sicht von Andri Peers Lyrik beigesteuert. Diese konnten

⁵ Für eine Übersicht zum Forschungsprojekt und seinen Folgepublikationen cfr. den Site des SLA, www.nb.admin.ch/sla, Rubriken Forschung und Bibliographien.

gemeinsam mit weiteren jüngeren Einzelartikeln in die vorliegende Arbeit einbezogen werden. Auf die von den einzelnen Mitarbeitenden der «Forschungsgruppe Peer» unter der Leitung von Prof. Clà Riatsch im Anschluss an das Forschungsprojekt individuell verfassten, umfangreicheren Arbeiten, die gerade erschienen sind oder demnächst erscheinen werden, kann hingegen nur punktuell verwiesen werden. Diese Studien beschäftigen sich mit folgenden Themen zu Peers Lyrik: Clà Riatsch schreibt zum Engadin-Mythos, Dumenic Andry zu Intertextualität und Interdiskursivität und Renzo Caduff zur Metrik. Auch aus Gründen der thematischen Abgrenzung wird die vorliegende Doktorarbeit diese Bereiche deshalb nicht detailliert behandeln.

1.3. Die materiellen Grundlagen

1.3.1. Publiizierte Schriften

Andri Peer beginnt 1943 zu publizieren, journalistische Arbeiten einerseits, Gedichte, Erzählungen und Kurzprosa, Theaterstücke und Hörspiele anderseits. Während Gedichte und Prosa verschiedentlich in ein- oder zweisprachigen Sammelbänden erscheinen, bleiben die allermeisten publizistischen Texte über eine breite Anzahl Periodika verstreut und geraten in Vergessenheit. In der online-Bibliographie sind insbesondere Peers publizistische Arbeiten zur Literatur erfasst. Verschiedene Gedichte publizierte Peer wiederholt, als Einzeltexte oder in Gedichtsammlungen, und zwar oft in überarbeiteter Fassung. In den folgenden Ausführungen wird grundsätzlich auf die Gesamtedition von Clà Riatsch 2003 verwiesen, gelegentlich unter der zusätzlichen Anführung der Jahreszahl der Referenzpublikation. Wenn nicht anders vermerkt, wird die letzte vom Autor publizierte Version aus dieser Gesamtedition berücksichtigt⁶. Wo dies jedoch für die Analyse wichtig scheint, wird in Anlehnung an Stussi 2007 und Italia 2005, I:194ff. auf die diesbezüglich interessanteste Fassung verwiesen. Deshalb werden in vereinzelt Fällen auch spezifische, in der Gesamtedition nicht berücksichtigte Einzelpublikationen beigezogen. Für die Prosa werden die grösstenteils vergriffenen Sammelpublikationen des Autors verwendet und auch hier gilt, wenn nicht anders vermerkt, die letzte bekannte Publikation des Autors als allgemeiner Referenztext. Die Publizistik wird den jeweiligen Periodikatiteln bzw. dem nun vorliegenden Materialienband (Peer 2011) entnommen⁷. Der Zugang zur Peer-Kritik wurde durch die vorliegende Nachlassdokumentation stark vereinfacht, werden Tageszeitungen und weitere Periodika erst allmählich für eine elektronische Volltextsuche zugänglich. Speziell berücksichtigt werden in diesem Bereich die Kritiken von befreundeten Autorinnen und Autoren, unter anderem weil diese gelegentlich einen öffentlichen und einen privaten Teil beinhalten und somit vielfältiger sind. Die verwendeten audiovisuellen Materialien werden wortgetreu transkribiert.

⁶ Z.B. *Stad engiadinaisa*, in: Peer 1977/2003:301.

⁷ Aus Übersichtsgründen erscheint neben dem Publikationsdatum ein Kürzel der jeweiligen Publikation, im Anhang wird ein Abkürzungsverzeichnis geführt.

1.3.2. Unpublizierte Schriften

Neben diesen publizierten Schriften Peers werden vielfältige, unpublizierte Archivmaterialien einbezogen: Da Peer allgemein ein grosser Sammler war, umfasst sein Nachlass u.a. umfangreiches, teilweise auch von ihm kommentiertes Material zur Entstehung seiner literarischen und publizistischen Texte, eine Korrespondenz mit gegen 3000 Briefen sowie eine Sammlung von Tagebüchern und persönlichen Notizen. Bei der Umschrift von handschriftlichem Material wird die Version des Autors wiedergegeben, die oft von einer spontanen und weniger gestrafften oder kohärenten Schreibweise charakterisiert ist. Bei veröffentlichten Briefzitatzen wird auf die publizierte Version verwiesen. Bei unleserlichen Stellen und Konjekturen wird die eckige Klammer mit oder ohne Inhalt eingesetzt (cfr. dazu 2.3.2.).

Insbesondere in Hinblick auf die erwähnte SNF-Studie wurden die Gedichtmanuskripte Peers neu geordnet und vertieft erschlossen. Für jedes romansprachige Gedicht entstand dabei ein genetisches Dossier, wo die vorliegenden Fassungen zusammengeführt werden, von den ersten Notizen bis zu den maschinengeschriebenen Reinschriften sowie allfälligen Übersetzungsversuchen und Übersetzungen des Autors oder von Drittpersonen⁸. Von dieser Erfassung ausgenommen sind die auf die Drucklegung ausgerichteten Zusammenstellungen der einzelnen Gedichtbände wie auch die Manuskripte, die Peer Drittpersonen zum Lesen vorlegte und mit Notizen versehen zurückerhielt. Beispiele zum Lektorat werden in Kapitel 4 kommentiert.

Die Quellenlage für die einzelnen Gedichte ist von unterschiedlicher Qualität und unterschiedlichem Interesse, einige ausgewählte Reproduktionen und Transkripte, die in den übrigen Kapiteln kommentiert werden, sind im Kapitel 2.4. *Materialien* zusammengefasst. In der vorliegenden Studie stellen die transkribierten Gedichtfassungen in erster Linie eine Illustration der Ausführungen dar. Die unter 2.4. vorgestellten Manuskripte aus dem reichen Fundus Peer gehören also zu einigen in den vorgängigen oder folgenden Kapiteln kommentierten Gedichten und sind in der Reihenfolge aufgeführt, wie sie dort mit einem Hinweis erscheinen.

Aus der Briefsammlung zitiert werden insbesondere die Briefe des Autors an Freunde, Leser und Verleger. Dabei ist nicht immer offensichtlich, ob es sich

⁸ Das Inventar liegt vorläufig in einer SLA-internen Word-Version vor, für Details zur Zitierweise cfr. 6.1.

um eine Kopie oder um einen nicht versandten Brief handelt. Bei der für Peers Poetologie besonders aufschlussreichen Korrespondenz mit Cla Biert kann auf den Wunsch Peers verwiesen werden, seine Briefe in Hinblick auf eine geplante Briefedition zurückzuerhalten (cfr. 3.2.1.1.). Auch für die Briefe gilt jedoch, dass die dokumentierte Sammlung, obwohl umfangreich, zahlreiche Zufälligkeiten widerspiegelt und keinesfalls vollständig ist. Zu den weiteren ausgewerteten Nachlassmaterialien gehören die Tagebücher, die Peer teilweise wohl bereits im Hinblick auf eine eventuelle Publikation konzipiert hat. In den beiden Prosasammlungen *L'ura da sulai* (1957) und *La Ruina da Plür / Il traditur da la patria / Pagine dal Diari* (1982) publiziert er Auszüge davon; wo sie vorliegt, wird jeweils aus der publizierten Fassung zitiert. In den verschiedenen Nachlasspapieren und in persönlichen Buchexemplaren hat Peer zudem zahlreiche Anmerkungen und Kommentare hinterlassen, die teilweise ebenfalls einbezogen werden.

1.3.3. Die Bibliothek

Ein Ort, der den Zusammenhang zwischen sozialem Bildungskontext eines Schriftstellers und seiner kreativer Arbeit auf besonders aufschlussreiche Art veranschaulicht, ist die Autorenbibliothek; Lesen und Schreiben haben bekanntlich sehr viel miteinander zu tun. In vormoderner Zeit, als Bücher oft nur schwierig zu erhalten waren, gehörte das Zusammenstellen einer Bibliothek einerseits zu den Arbeitsvoraussetzungen des Autors, andererseits war diese ein Attribut seines Status. So wurden Bibliotheken von wichtigen Intellektuellen nicht nur von diesen selbst, sondern ebenso von Monarchen, Politikern und von der allgemeinen Öffentlichkeit als sehr wertvoll angesehen. Nach dem Tod des Erstbesitzers wurden solche Bibliotheken nicht selten in Regierungspaläste und öffentliche Gebäude überführt und dort wieder aufgestellt, vielleicht auch, damit die Tugenden des Intellektuellen auf die nächsten Benützer oder Besitzer übergehen können⁹! Der Umgang mit Büchern hat sich auch bei zeitgenössischen Autorinnen und Autoren bisher nicht stark verändert.

⁹ In seiner Einleitung zum Band *Bibliothèques d'écrivain* schreibt Ferrer gewissermassen augenzwinkernd: «Il faut aussi faire une place [...] à l'illusion qu'on va acquérir le savoir du grand homme en même temps qu'on en acquiert l'instrument ou le siège, un peu comme les peuplades primitives dévorent la cervelle ou le cœur de leurs ennemis valeureux pour s'en approprier les vertus» (2001:7-8). Zum Thema cfr. auch die Nummer 30 der SLA-Zeitschrift *Quarto: Autorenbibliotheken*, 2010.

Die komplexen Beziehungen zwischen Bibliothek und Werk haben seit dem expliziten diesbezüglichen Interesse Edgar A. Poes viele Autoren und Forscher interessiert, auch wenn sie oft sehr schwer nachzuvollziehen sind. Im besten Fall wird über Lesenotizen und -zeichen in einer vorhandenen Autorenbibliothek sowie über intertextuelle Bezüge in einer nicht materiell vorliegenden und deshalb virtuellen Bibliothek ein Blick in einen Transaktionsraum zwischen dem aktuellen Schreiben und dem bereits Geschriebenen gewährt, «l'espace transactionnel où interagissent livres et manuscrits, ou l'écriture en train de se faire s'articule sur le déjà-écrit» (Ferrer 2001:15). Zu den Beziehungen verschiedenster Art, die sich in der Autorenbibliothek zeigen, gehört der indirekte Dialog zwischen dem Schreibenden und seiner Umgebung, zwischen Schreibenden und Lesenden aus verschiedenen Zeitaltern beispielsweise, zwischen Selbstdefinition und Selbstabgrenzung zu den Zeitgenossen. Eine Auseinandersetzung mit der Werkgenese muss deshalb die Bibliothek eines Autors mit einbeziehen. Allerdings darf dabei nicht ausser Acht gelassen werden, dass sich auch das Verständnis der Beziehung zwischen Lesen und Schreiben in den letzten fünfzig Jahren stark verändert hat und insbesondere die Intertextualitätstheorien diesen Dialog in einen Zusammenhang stellen, den das Selbstverständnis einer Genie-Ästhetik noch weitgehend ausblendete.

Andri Peer war ein ausgesprochener Vielleser, der sich aus beruflichen und nebenberuflichen Gründen für verschiedenste Bereiche interessierte. Bereits 1968 machte er sich in einer testamentarischen Notiz Gedanken darüber, was dereinst mit seiner Bibliothek geschehen sollte (cfr. Meier SLA, A-09-a). Dennoch wurde sie nicht integraler Teil des Nachlasses, als dieser 1991 dem Schweizerischen Literaturarchiv in der Nationalbibliothek übergeben wurde, der Nachlass enthält jedoch die Autorenexemplare der Werke, Peers Sammlung der alten romanischen Bibliothek und zudem eine kleine Auswahl weiterer Titel. Übrige Teile der Autorenbibliothek wurden im Lauf der Jahre auf verschiedene Standorte verteilt, so dass diese heute nur ansatzweise zu überblicken ist.

Neben dieser nur partiell rekonstruierbaren, konkreten Bibliothek spielt auch für die Erfassung des Werks von Andri Peer die «virtuelle Bibliothek» eine wichtige Rolle (cfr. dazu Ferrer 2001 und 2010). Zahlreiche Autoren und Bücher werden in seinen Artikeln, Tagebüchern und Briefen erwähnt, Spuren weiterer wichtiger Texte, die sein Denken und sein Schreiben beeinflusst haben, sind in seinen Gedichten, aber auch in seinen Artikeln und Essays auszumachen. In Einzelfällen liegen

zudem auch ganz konkrete Notizen des Autors in persönlichen und in Widmungs-Exemplaren als Hinweise auf eine Interaktion vor (cfr. z.B. 3.2.1.3. und 3.3.2.).

1.4. Der «Text» – Theorien und Methoden

In dieser Nachzeichnung der Entstehung und Entwicklung poetischen Schreibens unter produktions- und rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten werden aus einer weitläufigen und komplexen Diskussion die hier relevanten Ansätze, Methoden und Theorien umrissen. In einigen Bereichen wird bereits in dieser theoretischen Übersicht ein Bezug zu Andri Peers Schaffen hergestellt, in anderen erfolgt dies erst in den Ausführungen weiter unten. Bezug genommen wird auf Theorien und Methoden-Diskurse aus der Italianistik, aus der französischen Literaturwissenschaft und vereinzelt aus der Germanistik. Dieser komparatistische Einbezug verschiedener Wissenschaftstraditionen mit ihrer Theoriebildung leitet sich einmal aus dem multikulturellen Ansatz meiner Fachrichtung, der romanischen Philologie, ab. Es zeigt sich jedoch, dass ein solcher Zugang dem Forschungsgegenstand entspricht, bewegte sich doch auch Andri Peer im deutsch-, im französisch- und im italienischsprachigen Kulturraum und kam mit unterschiedlichen literarischen und literaturtheoretischen Strömungen in Berührung.

In der Rezeption von theoretischen Grundlagen ergeben sich deshalb für bestimmte Bereiche zwei Zeitebenen, diejenige des Autors und diejenige der Untersuchung. Dies betrifft beispielsweise die für das Literaturverständnis des jungen Peer ausschlaggebenden Schriften von Paul Valéry, die bekanntlich auch zum Ausgangspunkt zahlreicher jüngerer Analyseansätze wie die Wirkungs- und Rezeptionsästhetik oder die *critique génétique* wurden. Auch aus diesem Grund wird die Entwicklung von Peers poetischem Schaffen und seine Bemühungen zur Erneuerung der bündnerromanischen Lyrik nicht nur isoliert betrachtet, sondern unter Berücksichtigung spezifischer Aspekte seines kulturellen Umfelds.

1.4.1. «Attention, travaux!»

Seinen Beitrag zur Textgenese für den Band *La naissance du texte* 1989 schliesst Jean Starobinski mit der Feststellung, Arbeiten zur Textgenese und insbesondere die Publikation von vortextuellem Material werde nur durch ein Minimum an Theorie unterstützt. Dies sehe er aber als eine grosse Wohltat an in einem Forschungsgebiet, wo sich so viele Theoretiker tummeln, es sei gleichbedeutend mit der Aufstellung einer Verkehrstafel mit dem Zeichen «Attention,

travaux!» (Starobinski 1989:212)¹⁰. Zur Beschreibung des Schreibprozesses und der Entstehung literarischer Texte gibt es auch heute keine einheitliche Theorie. Die Überlegungen orientieren sich jeweils am vorliegenden Material und den dadurch gegebenen analytischen Möglichkeiten sowie an den jeweiligen Absichten der Forschenden zwischen Editionswissenschaft und produktionsästhetischen Beschreibungen.

Gerade im letzten Jahrzehnt lässt sich feststellen, dass sich z.T. nach verbissenen, disziplin- und sprachübergreifenden Diskussionen verschiedene Forschungsansätze auch ergänzen. Dabei stellt sich heraus, dass die fehlende oder einseitige Rezeption von Forschungsmethoden und -ansätzen nicht zuletzt mit den Schwierigkeiten der sprachübergreifenden Kommunikation zu tun hat. So führten denn auch einzelne internationale Tagungen und Publikationen zu einer signifikanten Öffnung, wie zwei konkrete Beispiele zeigen: Louis Hays 1984 in deutscher Sprache erschienenen *Notizen zu einer «crititique génétique»* beispielsweise gab deutschsprachigen Editionswissenschaftlern einen entscheidenden Input, so wie Cesare Segres Artikel von 1995 in *Genesis, Critique des variantes et critique génétique* zum Ausgangspunkt theoretischer und methodischer Bereicherung auf Seite der französischen *généticiens* wurde. Aus der italienischen *filologia romanza* liegen mit Alfredo Stussis Einführung in die *filologia d'autore* (1994, überarbeitete Neuauflage 2007) und Maria Antonietta Grignanis vergleichender *Methodologie* (2002 bzw. 2007) zwei kulturübergreifende Beschreibungen des Forschungsgebiets vor. Louis Hay und Almuth Grésillon ihrerseits versuchen seit den 1980er-Jahren die französische *critique génétique* zu reflektieren und zu positionieren. Der produktionsästhetische Zugang zur literarischen Arbeit, der von der Materialität des Schreibens ausgeht, interessierte seit den 1970er-Jahren auch zunehmend den aus dem textorientierten Strukturalismus hervorgegangenen Theoretiker Roland Barthes.

Von Schriftstellerinnen und Schriftstellern wird das Schreiben als Prozess seit Jahrhunderten thematisiert. Wie Gottfried Benn stellvertretend für viele in seinem bekannten Aufsatz *Probleme der Lyrik* (¹1951) festhält, ist insbesondere für Autorinnen und Autoren der Moderne das Interesse für das Kunstwerk in seinem Entstehungsprozess eine die künstlerische Produktion begleitende Konstante:

¹⁰ Auf diesen Hinweis Starobinskis bezieht sich auch der Buchtitel von Grignani 2007.

Wir finden in der modernen Literatur Beispiele von Gleichrangigkeit in einem Autor von Lyrik und Essay. Fast scheinen sie sich zu bedingen. Ausser Valéry nenne ich Eliot, Mallarmé, Baudelaire, Ezra Pound, auch Poe, und dann die Surrealisten. Sie waren und sind alle an dem Prozess des Dichtens ebenso interessiert wie an dem Opus selbst [...]. Die modernen Lyriker bieten uns geradezu eine Philosophie der Komposition und eine Systematik des Schöpferischen. (Benn 2001:11)

Für verschiedene Zugänge einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Thematik des Schaffensprozesses sind, wie erwähnt, insbesondere Paul Valérys prägnante poetologische Äusserungen ausschlaggebend, unter anderem werden sein Aufsatz *Au sujet d'Adonis* (1924), die *Cahiers* (1894-1945) und der *Cours de poétique* (1944) zu wichtigen Basistexten für die produktions- und rezeptionsorientierten Literaturtheorien. Diese wenden sich, wie Valéry fordert, von der herkömmlichen Literaturgeschichte ab und versuchen, Instrumente zur Erfassung und Beschreibung von literarischen Entstehungsprozessen und von Lektüremechanismen und -voraussetzungen zu entwickeln. Gemäss Valérys Vorstellungen sollten solche Studien das eigentliche Phänomen der Dichtung gezielter erfassen können als eher äusserliche Kriterien wie die Biographien und Epochenzuweisungen der traditionellen Literaturgeschichte (cfr. auch unten, 3.1.2.):

Les prétendus enseignements de l'histoire littéraire ne touchent donc presque pas à l'arcane de la génération des poèmes. Tout se passe dans l'intime de l'artiste comme si les événements observables de son existence n'avaient sur ses ouvrage qu'une influence superficielle. [...] Tout ce que l'histoire peut observer est insignifiant. (Valéry 2005:65)

Verschiedene literaturwissenschaftliche Strömungen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert beschäftigen sich demnach mit Aspekten der Entstehung und Wirkung von Literatur. Ansätze zur Erforschung der Textproduktion wurden beispielsweise seit der 1940er-Jahre in Italien mit der *critica delle varianti* von Gianfranco Contini und der nachfolgenden, dem Strukturalismus und der Semiotik verpflichteten Generation, u.a. von Maria Corti, Cesare Segre und Silvio Avalle, entwickelt. Der Philologe Dante Isella prägt 1987 den Begriff «filologia d'autore», der seitdem im Bereich der Italianistik in Bezug auf die Methoden und Probleme bei der Erschliessung von Materialien von Autoren des

19. und 20. Jahrhunderts verwendet wird¹¹. Im Zug einer modernen Ästhetik hat seit den späten 1960er-Jahren das heute unter dem Terminus «Produktionsästhetik» subsumierte Interesse für die Genese von literarischen Werken stark zugenommen. Diese bezieht sowohl historische Ausprägungen der Beschäftigung mit Entstehungs-, Möglichkeits- und Herstellungsbedingungen von Literatur ein, wie beispielsweise die platonische Enthusiasmuslehre und die regelpoetischen und -ästhetischen Kunstlehren, als auch neuere Ansätze zur Textproduktion (cfr. *RLW*, s.v. «Produktionsästhetik»). Dieses Interesse für die Produktionsprozesse hat unter anderem zu einer Neubewertung von zeitgenössischen Manuskripten sowie zur Institutionalisierung von Autorenarchiven geführt, wo es diese noch nicht gab¹².

Die unterschiedlichen Forschungsansätze und Forschungstraditionen zur methodischen Beschreibung und Analyse der literarischen Produktion haben sich in Italien, Frankreich und Deutschland über Jahrzehnte offenbar unabhängig voneinander herausgebildet. In den letzten Jahren lässt sich zunehmend eine kulturübergreifende gegenseitige Beeinflussung und Bereicherung, zuweilen auch eine Auseinandersetzung feststellen¹³. Während sich die italienische Philologie, die auch auf zahlreiche Manuskripte aus früheren Jahrhunderten Zugang hat, mit der Untersuchung von Korrekturen und Varianten in Texten auch moderner Autoren und deren Edition profiliert, hat sich in Frankreich seit den 1970er-Jahren die aus der strukturalistischen Schule hervorgegangene *critique génétique* abgegrenzt, etabliert und wichtige Grundlagen zur materiellen Analyse

¹¹ Cfr. Stussi 2007:147. Der auf zeitgenössische Autoren bezogene Begriff verweist auf eine unterschiedliche Quellenlage und Problematik in der philologischen Bearbeitung neuerer Texte. Bei der Erforschung und Edition älterer Texte sieht sich der Philologe vor anderen Fragen und verwendet andere Methoden, beispielsweise bei der Annäherung an ein verlorenes Original, wie dem literarisierten Bericht *Milione* von Marco Polo aus dem 13. Jahrhundert, durch Vergleich und Chronologisierung der überlieferten Zeugen.

¹² Für eine Vertiefung von Problemen und Untersuchungen zum zeitgenössischen Manuskript cfr. Stussis kulturübergreifende Einführung *Filologia d'autore* mit Übersichten, Institutionen und Bibliographie in: id. 2007:147-246.

¹³ Cfr. z.B. Segre 1995 und 1998, Stussi 2007 sowie die Beiträge von Lebrave 2007 und Grésillon 2008, wo explizit auf die Ansätze der italienischen Philologen aus den 1970er- und 1980er-Jahren Bezug genommen wird. Bei Lebrave 2006 finden sich auch Bezüge zu Positionen der deutschen Editionswissenschaft. Ein weiteres Beispiel ist die Debatte zur Textdefinition zwischen Reuss (1999 und 2005) und Hay (2005).

und Beschreibung moderner Manuskripte erarbeitet¹⁴. In der Germanistik beschäftigt sich insbesondere die jüngere Editionsphilologie mit der Darstellung des literarischen Produktionsprozesses¹⁵. Die verschiedenen Ansätze haben sich unterdessen auch gegenseitig ergänzt, und die literaturwissenschaftliche Sichtweise auf den literarischen Text als künstlerisches Werk um viele Facetten bereichert, wie beispielsweise Maria Antonietta Grignani in ihrer Beschreibung der «produzione testuale» festhält:

Certamente non sono cambiati solo i mezzi tecnici, sono cambiati lo sguardo e l'idea della temporalità del prodotto artistico, sia negli autori che nei fruitori, per l'attivazione di una critica della ricezione, che ha influenzato le arti della parola, tradizionalmente affidate alla non mutabilità e alla compressione lineare del tempo quale presenta il libro stampato [...]. (Grignani 2007:259)

Diese veränderte Sicht auf das «künstlerische Produkt» unter Einbezug der zeitlichen Dimension verlangt in einem engeren literaturtheoretischen Sinn nach einer Anpassung von Definition und Vorstellungen zu dem im Alltag mit diffuser Bedeutung verwendeten, in der literarischen Analyse grundlegenden Begriff «Text». Dieser wurde insbesondere von den Strukturalisten in Anlehnung an den von Saussure in der *Linguistique générale* dargelegten «état synchronique» im Sinn einer statischen Momentaufnahme verwendet. In seinen Ausführungen zum Paratext (cfr. 1.4.3.) verweist der Literaturwissenschaftler Gerard Genette unter anderem darauf, dass die genetischen Studien und das Bewusstsein der Existenz umfangreicher Vorstufen eines bestimmten Werks als wichtige aber zwiespältige Folgewirkung die Vorstellung dessen, was ein Text sei, massgeblich veränderten, denn sie würden «désacraliser la notion même de Texte» (Genette 1987:405). Durch seine Wortwahl und die Grossschreibung des fraglichen Begriffs verweist Genette auf die durch den Strukturalismus zur Doktrin gewordenen Einheitsvorstellung und die Geschlossenheit des Textes. Dieses Postulat der «clôture du texte» der *nouvelle critique* wurde zuerst von Schriftstellern in Frage gestellt, die einen Metadiskurs zu ihrem eigenen Werk publizierten und so die Dynamik der Entstehung ins Blickfeld rückten (cfr. die Reihe *Les Sentiers de*

¹⁴ Für die offenbar etwas forcierte Abgrenzung der *critique génétique* und die aktuelle Diskussion cfr. Grésillon 2008, insb. 2008:19-28, einerseits, Segre 1995, 1998, 2001 und 2010 sowie Grignani 2007 anderseits.

¹⁵ Für eine diesbezügliche Vertiefung und Bibliographie cfr. z.B. Grignani 2007, Hay 2002, Lebrave 2006 sowie Zeller u. Martens 1998.

la *Création* des Verlages Skira, 1969-1976, der bekannteste Autor aus dieser Bewegung ist wohl Francis Ponge mit seinem Werk *La Fabrique du Pré*, 1971). Seit dem Ende der 1960er-Jahre veränderte sich unter Einbezug der Produktionsdynamik auch das theoretische Verständnis des Begriffs «Text». Allerdings haben unterschiedliche disziplinäre Kontexte und Theorietraditionen dazu geführt, dass sich verschiedene Ansätze zur Textbetrachtung herausgebildet haben. Zur grundsätzlichen Orientierung in dieser Diskussion um den «Text» haben Kammer und Lüdeke 2005 einige grundlegende Essays verschiedener Autoren zusammengestellt¹⁶. Seit den späten 1960er-Jahren zeige sich ein Paradigmenwechsel, der vom sinnorientierten, textzentrierten und statischen «Werk»-Verständnis weg auf ein strukturorientiertes, deskriptives und dynamisches «Text»-Verständnis hin führe. Die Erforschung der Dynamik und der Arbeitspraxis des Schreibens beeinflusste unter anderem auch editionsphilologische Interpretationsansätze und überlieferungs- und entstehungsgeschichtliche Zusammenhänge (neuere Editionsphilologie und *critique génétique*). Doch rückte auch der Text in seinem konkreten, materiell-medialen Objektstatus in den Blickpunkt, wie u.a. bei Barthes, der wie erwähnt in den 1970er-Jahren zu einer Erweiterung der rein formalen Kriterien ansetzt, «um nun die äussere (kulturhistorische) und die innere (genetische) Geschichte des Werkes» in die Text-Betrachtung einzubeziehen (Hay 1984:309). Barthes setzt sich insbesondere in seinem 1973 konzipierten, aber erst 2002 publizierten, kulturgeschichtlichen Essay *Variations sur l'écriture* auch mit dem Schreiben als Produktion in der Zeit auseinander, mit dem «Moment der Fabrikation», für das sich gerade die Moderne interessiere:

Et c'est [...] parce que notre modernité la plus récente nous entraîne à accentuer l'importance de la production (en opposant la productivité du texte à la structure de l'oeuvre) que le *ductus* nous semble aujourd'hui une part importante de l'événement scriptural. (Barthes 2002:303)

Der Schriftzug in seiner anthropologisch-historischen Dimension zeige sich in der handwerklichen und körperlichen Natur dieser menschlichen Geste (cfr. Barthes 2002:302-303, dazu unten 2.1.). Diesen Ansatz nehmen verschiedene jüngere Arbeiten als Grundlage für ihre Erforschung der Darstellung literari-

¹⁶ Cfr. dazu die Einführung von Kammer und Lüdeke 2005:9-21 sowie das *RLW*, s.v. «Text».

scher Schreibprozesse in verschiedenen Zeitepochen¹⁷ (für eine Vertiefung einzelner Aspekte am Beispiel cfr. 2.1.). Aus diesen Arbeiten geht hervor, dass materielle und funktionale Bedingungen der Textproduktion unter Umständen einen wichtigen Einfluss auf die Bedeutung und den Sinn der Texte haben können. Die historischen und diskursiven Bedingungen des Schreibens konkretisieren sich anhand materialbezogener und medialer produktionsästhetischer Fragestellungen. Kammer und Lüdeke gliedern ihren Band demnach gemäss den «methodisch-operationalen Implikationen der unterschiedlichen Text-Konzeptualisierungen» in vier Blöcke:

1. Beiträge zum semiologischen Textmodell, in dem der Text als Struktur von Zeichen gesehen wird.
2. Beiträge zu philologischen und medientheoretischen Textmodellen, in denen der Text als Forschungsgegenstand von Produktions- und Überlieferungsprozessen untersucht wird. Hier werden sowohl die Dokumentation und Interpretation der Entstehungsgeschichte von Texten der Editionsphilologie als die *critique génétique* angesiedelt. Die semantische und materielle Fixierung des Textes wird so als einzelne Phase in einem umfassenden Arbeitsprozess dargestellt¹⁸.
3. Beiträge, die den Text «in hermeneutischer Tradition als Instanz gesellschaftlicher Kommunikations- und Interpretationsprozessen» konzeptualisieren.
4. Beiträge, die den Text in einer kulturwissenschaftlichen Sichtweise als Reflexions- und Ordnungsmodell des kulturellen Selbstverständnisses sehen. (Kammer u. Lüdeke 2005:17ff.)

Dass sich diese unterschiedlichen Schwerpunkte in der Betrachtungsweise des Textes nicht grundsätzlich ausschliessen, zeigt die mit der Definition und mit einer etymologischen, literatur- und wissenschaftsgeschichtlichen Vertiefung versehene Besprechung des Begriffs «Text» bei Segre (cfr. insb. Segre¹1985/1999:28-30 sowie 360ff.). In seinem Ansatz der «semiotica filologica», auf den im Folgenden verschiedentlich verwiesen wird, werden u.a. auch prozessorientierte und kulturhistorische Aspekte einbezogen und vertieft.

¹⁷ Im letzten Jahrzehnt erschienen verschiedene Aufsatzsammlungen, welche dieser Fragestellung nachgehen, cfr. z.B. Stingelin e.a. 2004 u. 2005 sowie Thüring e.a. 2009.

¹⁸ Im Folgenden wird aus diesem Zusammenhang vor allem auf Arbeiten von Hay und Grésillon verwiesen.

Wegen ihrer umfassenden Betrachtungsweise bleibt die komparatistisch orientierte romanische Philologie der Schule von Pavia in Bezug auf zahlreiche theoretische Fragen demnach die Grundlage für diese Ausführungen. Doch haben auch weitere angesprochene Ansätze und Methoden deren Konzept und Ausrichtung entscheidend beeinflusst.

1.4.2. «Schreiben»

Einen traditionellen Zugang zur produktionsästhetischen Beschreibungen der Textüberarbeitung bieten die Änderungskategorien der klassischen Rhetorik. Bice Mortara Garavelli fasst diese, mit Bezug auf die Gruppe Mycron, folgendermassen zusammen¹⁹:

Operazioni sostanziali sono: la *soppressione* (che può essere parziale o totale), l'*aggiunzione* (semplice o ripetitiva), e la procedura composta dell'una e dell'altra, cioè la *soppressione-aggiunzione* (che può essere parziale, completa o negativa). Relazionali sono le procedure della *permutazione* (generica o per inversione). Come già notato, tali operazioni corrispondono alle categorie classiche del mutamento; di queste manca l'*immutatio* (la «sostituzione»), risultato delle operazioni prioritarie di aggiunta e soppressione. (Garavelli ¹1988/2008:29)

In seinem einführenden Lexikoneintrag zum Lemma «Schreiben» bezieht sich auch Martin Stingelin auf diese klassische Systematik, allerdings bettet er sie als einen zentralen Aspekt in die umfassend konzipierte Tätigkeit ein, wo auch physische, psychische, soziale und materielle Rahmenbedingungen des Schriftstellers von Interesse sein können:

Die literaturwissenschaftliche Verwendung des Begriffs «Schreiben» betont das produktionsästhetische Moment des Arbeitsprozesses, der vom Einfall, der Organisation, der Formulierung, der Aufzeichnung, der Überarbeitung und der Korrektur bis zur Veröffentlichung verschiedene Phasen umfasst. Er dokumentiert sich in handschriftlichen oder typographischen Spuren wie Vorarbeiten [...], Entwürfen, verschiedenen Fassungen, Arbeitshandschriften, Druckmaschinenskripten und Korrekturfahnen und kann in den vier rhetorischen Änderungskategorien des

¹⁹ Cfr. *Rhétorique générale* par le groupe [mu] J. Dubois. F. Edeline. J. M. Klinkenberg. P. Minguet e.a., Paris, Larousse, 1970.

Hinzufügens, Streichens, Ersetzens und Umstellens systematisiert werden. Von den zu Gebote stehenden Schreibwerkzeugen, den Beschreibstoffen, den Schreibgewohnheiten, den Stimulanzen und Surrogaten der Inspiration zur Überwindung der oft beklagten Schreibblockaden [...] bis hin zur sozialen Situation, zur biographischen Lebenslage und zum ästhetischen und politischen Selbstverständnis umfasst das Schreiben eine Reihe von «Begleitumständen» [...]. (*RLW*, s.v. «Schreiben»)

Wie Stingelin auch in seinen weiteren Arbeiten beschreibt, haben viele Autoren die Aktivität des Schreibens nicht nur in Tagebüchern und Briefen erwähnt, sondern sie in vielfältiger Weise auch in literarischen Werken thematisiert. Auch können gerade die Rahmenbedingungen des Schreibens dieses auch weit stärker beeinflussen, als gemeinhin angenommen wurde (cfr. dazu Stingelin e.a. 2004 u. 2005). So verändert sich unter einer prozessorientierten Perspektive auf das Schreiben auch die Sicht auf die Literaturlandschaft: Solche Untersuchungen weisen darauf hin, dass die Geschichte der Werke nicht identisch ist mit der Geschichte des Schreibens und der Schreibweisen (cfr. Hay 1984:311 und im Anschluss Stingelin 2004a).

Beim Studium der Textgenese interessieren insbesondere die Entwürfe und Skizzen zu bestimmten Texten, und auch in diesem Bereich drängte sich eine klare Terminologie auf. Dabei können vor allem diejenigen Arbeitsphasen analysiert werden, die materiell dokumentiert sind. Wichtigste Voraussetzung für den Nachvollzug der Arbeitsprozesse ist demnach die schriftliche Realisation eines Textes auf Papier, erst von diesem Moment an wird nämlich seine Änderung und Entwicklung für andere als den Verfasser überhaupt nachvollziehbar. Im Moment der Verschriftlichung findet somit ein entscheidender Schritt statt, wie ihn auch Segre in seiner Analyse zum literarischen Text umschreibt:

Il testo è il risultato di uno sviluppo, di cui ci sono sottratte molte, talora tutte le fasi. I meccanismi mentali che sovrintendono alle connessioni di concetti e immagini, poi di parole e ritmi, sino alla realizzazione linguistica, e metrica, ci sfuggono in gran parte, come probabilmente sfuggono agli scrittori stessi, che qualche volta si sono sforzati di darcene notizia. Quello che invece possiamo dominare è lo sviluppo della fase scritta, quando possediamo abbozzi e prime copie, o quando l'opera è stata proposta successivamente in varie redazioni. L'assieme dei materiali

precedenti la stesura definitiva è chiamato da qualcuno *avantesto*²⁰. (Segre ¹1985/1999:79)

Segre ist es offensichtlich ein Anliegen darauf hinzuweisen, dass viele der kreativen Mechanismen und Bewegungen dem Autor nicht bewusst sind. Die Forschenden ihrerseits können sich nur auf dokumentierte Arbeitsschritte beziehen und müssen sich bewusst sein, dass dies die Möglichkeiten der Darstellung eines Produktionsprozesses stark relativiert. Segres Analysen beziehen Entwürfe und Erstabdrucke jeweils als je kohärente Texte ein. Neben dem potentiell heterogenen Konglomerat aus allfälligen Notizheften, Skizzen, Recherchematerialien und Entwürfen²¹ gehören also auch vorangegangene publizierte Fassungen eines Werks zum *avantesto*. In Anlehnung an Saussure definiert Segre einzelne Schreibsichten aus verschiedenen Zeiten in einem linguistischen Sinn als synchrone Text-Folgen, wie er weiter präzisiert²²:

Ogni abbozzo o prima copia è, dal punto di vista linguistico, un testo, con la sua coerenza. Anche se si allineano tutti i testi anteriori di un'opera in ordine cronologico non si ottiene una diacronia, ma una serie di sincronie successive. Quando un manoscritto sia stato ritoccato più volte in tempi diversi, sarebbe corretto considerarlo come una sovrapposizione di sincronie, e di testi. Perciò, se il concetto di *avantesto* ambisse a indicare la produttività letteraria o poetica in opera, si sarebbe destinati a grandi delusioni. È invece sicuro che, considerando ogni testo come un sistema, i testi successivi possono apparire come l'effetto di spinte presenti in quelli precedenti, mentre a loro volta contengono spinte di cui i testi successivi saranno il risultato. In questo modo l'analisi redazionale e delle varianti ci fa conoscere parzialmente il dinamismo presente nell'attività creativa. (Segre 1999:79)

Erst in einer Publikation 2007 nimmt der *généticien* Lebrave zur Frage, wie die Textgenese lesbar gemacht werden könne, auf diese Unterscheidung Segres

²⁰ Segre verweist auf Jean Bellemin-Noël, der 1972 den Begriff geprägt hat, weitere Details dazu auch bei Stussi 2002:168.

²¹ Cfr. z.B. eine frühe Skizze von Cla Bierts Erzählung *Co ch'eu n'ha imprais a chantar*, die in einem Brief an Andri Peer überliefert ist, cfr. dazu Ganzoni 2008:15.

²² Obwohl die beiden Theoretiker in ihrem Textverständnis in anderen Punkten übereinstimmen, geht beispielsweise der deutsche Editionswissenschaftler Reuss davon aus, dass ein Entwurf «keineswegs selbst schon ein Text» sei (cfr. Reuss 2005:7).

Bezug, indem er die «Stadiengenetik» als eine gängige Methode zur Darstellung der genetischen Entwicklung bezeichnet:

On peut concevoir la génétique textuelle selon deux modalités. Sous sa forme la plus ambitieuse, elle abandonne la critique du texte comme produit au profit d'une analyse du processus qui lui a donné naissance. Il est très difficile de rester sur cette arrête vive, tant est fort le poids de la tradition textuelle, qui pousse à discrétiser le continuum de la genèse en lui donnant une granularité d'états successifs. Le plus souvent donc, on remplacera une génétique du processus par une génétique des états, consacrée à l'étude structurelle d'instantanés pris dans une série (c'est à beaucoup d'égards la position de la *variantistica* italienne). L'autre modalité, moins authentiquement génétique à mes yeux, et en tout cas seconde par rapport à la première approche, se contente d'appliquer au corpus des avant-textes les méthodes critiques éprouvées dans l'univers des textes. (Lebrave 2007:11)

Nach einer jahrzehntelangen Arbeit an Handschriften von älteren und zeitgenössischen Autoren bleibt Segre hinsichtlich des Konzepts des *avant-texte* als Nachweisort für die Entwicklung eines literarischen Werkes vor allem deshalb skeptisch, weil viele auktoriale Bewegungen hier nicht sichtbar würden. Er stellt fest, das Einzelwerk eines Autors reife im Kontext seiner umfassenden Arbeiten mit einer gegenseitigen Beeinflussung zwischen den verschiedenen Texten heran. Eigentlich müsste also das ganze vorangehende Werk eines Autors zum *avant-texte* gezählt werden, doch dies würde keine terminologische Vereinfachung mit sich bringen:

Il concetto tuttavia, non sfugge a certa materialistica ingenuità. Perché la maturazione di un'opera avviene all'interno di quella dell'autore stesso e appare nell'insieme della sua attività coeva, con interferenze tra un testo e l'altro, o tra diversi momenti di correzione di testi diversi scaglionati nel tempo. Si dovrebbe insomma chiamare avantesto tutta l'opera d'un autore sino al momento dato; ma con scarso vantaggio terminologico. (Segre 1999:85)

Auch in einem kürzlich erschienenen Interview bezeichnet Segre den Begriff der «genèse» noch als wenig glücklich, denn die Beschränkung auf das Studium der Handschriften vernachlässige sowohl die Druckvarianten als die Herausgeberkorrekturen. Dennoch begrüsst er, wie Grignani, die Öffnung, die die romani-

sche Philologie durch die Ansätze der *critique génétique* erfahren habe (cfr. Segre 2010:26).

Auch Segres Kollegin Maria Corti, die Gründerin der Handschriftensammlung Fondo Manoscritti der Universität Pavia, hat Bellemin-Noëls Begriff *avant-texte* bereits früh rezipiert (cfr. Corti 1976). In ihrer späteren, enzyklopädisch angelegten Publikation dazu stellt sie fest, der Begriff *avantesto* würde nunmehr aus zwei divergierenden Gesichtspunkten verwendet, «il vocabolo «avantesto» è ormai utilizzato da due punti di vista necessariamente divergenti, uno filologico e l'altro filosofico» (Corti 1997, s.v. «avantesto»). Diesem zweiten, philosophischen Gesichtspunkt rechnet sie die mentalen Prozesse vor und während der Textentstehung zu, «il problema dello stato nascente dell'invenzione», die oft lange vor den ersten textuellen Spuren einsetzten. Zahlreiche Autoren und Künstler hätten dieses «embrionale Stadium» beschrieben oder Bilder dafür gefunden, wie die zu füllende Leere des weissen Blattes, oder die Erwartung einer noch nicht realen Möglichkeit. In diesem Stadium werde der Schaffensprozess verschiedentlich als Spiel im Unbewussten gesehen, wo es darum gehe, die reale Manifestation eines latenten Textes erst zu ermöglichen. Cortis empirische Auslegung des Begriffs geht also weit über die rein papierbezogene Rekonstruktion oder Darstellung des komplexen Schaffensprozesses hinaus, die durch die gängige philologisch-editionswissenschaftliche Vorgehensweise erfasst werden kann. Während ihrer langjährigen Arbeit mit Manuskripten scheint sie gerade von diesem Aspekt der «Schöpfung» oder «Erfindung» besonders fasziniert²³, wobei sie sich auf die *ars inveniendi* abstützt, die in der klassischen Rhetorik eine zentrale Position inne hat (cfr. Corti 1997, s.v., dazu auch Grignani 2007:268-269).

Gegenstand der *critique génétique* hingegen ist in erster Linie das konkrete Manuskript, das als eigenständiges Forschungsobjekt betrachtet wird. Um sich von einer produkt- und zielorientierten Sichtweise auf einen Endtext hin (vom *avant-texte* zum Text) zu distanzieren, schlagen die französischen Genetiker den prozessorientierten Ersatzterminus *dossier génétique* vor²⁴. Im Bereich der techni-

²³ Cfr. auch ihre weiteren Studien, u.a. *Percorsi dell'invenzione* (1993).

²⁴ Die genaue Definition dazu lautet: «ensemble de tous les témoignages génétiques écrits conservés d'une oeuvre ou d'un projet d'écriture, et classé en fonction de leur chronologie des étapes successives», in: Grésillon 1994:242. Cfr. dazu auch Stussi 2007:158f. Im Folgenden wird der Terminus *dossier génétique* insbesondere in Bezug auf die konkrete Zusammenstellung von Archivmaterialien zu einem spezifischen Werk verwendet, für eine beispielhafte Vertiefung cfr. unten, 2.3.2.1.

schen Analyse hat die *critique génétique* innovative Voraussetzungen für eine textgenetische Auswertung der gesammelten Handschriften beigebracht. Dazu zählt Hay u. a. die Laboruntersuchung von Textträgern und Schreibstoffen sowie die automatische Analyse von Schriftzügen und ihren Veränderungen, um eine Identifizierung und Datierung von verschiedenen Arbeitsstufen nachzuzeichnen. Auch datenverarbeitende Verfahren werden beigezogen, um die oft vielfältigen Verknüpfungen der einzelnen Arbeitsschritte überschaubar zu machen²⁵.

1.4.3. Begleitende Texte

Der literarische Nachlass eines Autors, die Ausstattung seiner Bücher sowie die Umstände von deren Publikation ermöglichen einen Zugang zur individuellen Praxis seines Schreibens, zu werkbezogenen und wirkungsgeschichtlichen Aspekten seiner Arbeit, die den Bereich des *dossier génétique* und des *avant-texte* gemäss den obigen Beschreibungen klar sprengen. Indem er neben den Präsentationsformen der Bücher im engeren Sinn auch viele der nachgelassenen, werkbezogenen Schriften als *paratexte* definiert, bietet Genette einen weiteren theoretischen Ansatz dazu. Unter diesem Begriff subsumiert Genette generell vom Autor oder von Drittpersonen verfasste Begleittexte und -signale, die den Text vorstellen, einbetten und kommentieren. Dabei handelt es sich um allgemeine Begleitschriften und -papiere wie auch um weitere Notizen und Äusserungen zu einem bestimmten Buch:

[...] titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. (Genette 1982:10)

Obwohl ein professioneller Verlagsbetrieb für romanische Bücher nur ansatzweise besteht, können auch bei Andri Peer von der Umschlagsillustration über den Klappentext zum Vorwort, von der Selbstankündigung zur Beeinflussung

²⁵ Dazu Hay 1984:310 sowie Stussi 2007:163f. In der vorliegenden Studie spielen solche technischen Verfahren allerdings keine Rolle.

des Kritikers bis zum Interview ganz verschiedene der von Genette aufgezählten Formen der Begleitung seiner Gedichte aufschlussreich sein. Unter der Bezeichnung «*épitexte*» sieht Genette im Weiteren die Manuskripte und Vorarbeiten zum literarischen Werk, die einen Einblick in die Textgenese ermöglichen, als eine spezifische Kategorie des Paratextes. Diese bisher nur punktuell ausgewerteten Materialien aus dem Nachlass Peers, wie Manuskripte, Briefe an und von befreundeten Autorinnen und Autoren, Rezensenten und Verlegern, Interviews, Tagebücher und Werknotizen enthalten weitere aufschlussreiche Äusserungen zu poetologischen Vorstellungen des Autors und zu Problemen der Rezeption. Als einzige systematische Übersicht zur umfangreichen publizistischen und feuilletonistischen Arbeit Peers durfte bis vor kurzem die Zettelkasten-Bibliographie im Nachlass gelten²⁶. Diese weitgehend präzisen Eintragungen des Autors haben eine bibliographische Aufarbeitung seiner Veröffentlichungen nicht nur in den romanischen Periodika sondern auch in der deutschschweizerischen und weiteren Presse ermöglicht, die zudem frühe Publikationen seiner Erzählungen und verschiedene Gedichtübersetzungen enthalten. Den Zugang zu weiteren paratextuellen Unterlagen in Form von Radio- und Fernsehsendungen ermöglichten das *Memoriav*-Projekt *Imvocs* und das Archiv von Radio e Televisiun Rumantscha²⁷. Bei diesen Materialien handelt es sich in erster Linie um die von Genette 1987 mit *épitexte* bezeichnete paratextuelle Unterkategorie privater oder öffentlicher Natur, in der er alle paratextuellen Elemente zusammenfasst, die nicht materiell mit dem Werk verbunden, sondern sich irgendwo anders befinden. Bei einer späteren Publikation würden Teile dieses Epitextes öfters in die neue Edition aufgenommen:

Est *épitexte* tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'*épitexte* est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre – sans préjudice bien sûr d'une inscription ultérieure au *péritexte*, toujours

²⁶ Cfr. den Zettelkasten in Peer SLA, D-2 sowie die online-Bibliographie *Andri Peer* auf www.nb.admin.ch/sla, Rubrik Bibliographien.

²⁷ Eine repräsentative Auswahl dieser Sendungen konnte in Zusammenarbeit mit Radio e Televisiun Rumantscha und *Memoriav* herausgegeben werden, cfr. Peer IV, 2008. Weitere Sendungen sind im Rahmen der *Imvocs*-Konsultationen zugänglich, u.a. auf den Benutzercomputern der NB. Der Nachweis von zusätzlichen Sendungen findet sich auf der Datenbank der Fonoteca nazionale, www.fonoteca.ch.

possible et dont nous rencontrerons maintes exemples: voyez les interviews originales annexées aux éditions savantes posthumes, ou les innombrables extraits de correspondance ou de journal intime cités dans leurs notices critiques. (Genette 1987:346)

Auch zeitlich kann der Epitext vom Text getrennt sein, er kann vor diesem, z.B. in öffentlichen oder privaten Aussagen zu einem bestimmten Projekt oder zur Textgenese, gleichzeitig mit der Publikation, etwa in Form eines Interviews, oder auch viel später in einem Gespräch oder in einem weiteren Autorenkommentar entstehen. Er wird meistens vom Autor selber hervorgebracht, gelegentlich auch durch den Verleger oder weitere Personen im Umfeld des Autors (cfr. unten, 4.). Adressat des öffentlichen Epitextes ist nicht nur der Leser des Textes, sondern ein viel breiteres Publikum, das über die Presse oder die elektronischen Medien, als Zuhörer eines Vortrags oder als Zeuge eines privaten Gesprächs angesprochen wird. Zum *épitexte privé* werden die Korrespondenzen und, wie erwähnt, die Tagebücher und der *avant-texte* gezählt (cfr. insb. Genette 1987:374-406 sowie unten 3.2.1.). Adressaten dieses privaten Epitextes sind einmal die jeweiligen Briefpartner, beim Tagebuch und bei Werknotizen ist es der Autor selber.

Im Unterschied zum Peritext²⁸ ist der Epitext nicht in erster Linie paratextuell ausgerichtet, sondern hat, oft fast zufällig, eine solche Wirkung. Zudem ist diese paratextuelle Funktion des Epitextes nicht klar umrissen, sondern vermischt sich mit biographischen, kritischen und allgemeinen Diskursen, die zuweilen auch einen indirekten Bezug zum Werk haben. So können beispielsweise auch Studien des Autors zu Arbeiten anderer Schriftsteller sehr aufschlussreich sein. Der Epitext hat also keine äusseren Grenzen, sondern verfließt «dans la totalité du discours auctorial» (cfr. Genette 1987:346-349, cit. 348 sowie unten, 3.2.2.). Diese verschiedenen zeitlichen und anwendungsbezogenen Charakteristiken des Epitextes geben Genette die Möglichkeit zur Unterscheidung nach Prinzipien einer funktionellen Typologie. Die Funktionen des Paratextes können, wie seine Formen, ganz unterschiedlich sein, sie müssen deshalb von Fall zu Fall differenziert betrachtet werden. Genette weist mit zahlreichen Beispielen darauf hin, dass der Paratext eine grundlegende Leserorientierung leistet und nicht selten einen wichtigen Lektüreschlüssel darstellt, beispielsweise

²⁸ D.h. den paratextuellen Elementen innerhalb desselben Bandes oder diesem beigelegt, wie Titel und Untertitel, Vorwort und Anmerkungen, Umschlag und Waschzettel, cfr. dazu Genette 1987:11.

in Form einer überlieferten privaten Bemerkung des Autors. Deshalb betrachtet Genette die Unterscheidung zwischen Paratext und Text als mitunter sehr fragil (cfr. Genette 1987:404)²⁹.

1.4.4. Kulturhistorische Referenzen

Wie verschiedene Theoretiker seit den 1970er-Jahren aufgezeigt haben, ist für das Verständnis von Tradition respektive Innovation innerhalb eines bestimmten Werks sein jeweiliger kultureller Kontext grundlegend. Wohl nur unter Einbezug seines «selbstgesponnenen Bedeutungsgewebes» ist die Poetologie eines Individuums in seinem kulturellen Rahmen zu erfassen und zu interpretieren (Geertz ¹1973/2005:274). Eine kulturwissenschaftliche Sicht auf den Text versteht diesen als Reflexions- und Ordnungsmodell des kulturellen Selbstverständnisses (cfr. Kammer u. Lüdeke 2005:220). Hans Robert Jauss sieht die Aufgabe der Rezeptionsästhetik³⁰ darin, das Kunstwerk «der Geschichtlichkeit des Verstehens zu unterwerfen und in eins damit der ästhetischen Erfahrung die verlorene gesellschaftliche und kommunikative Funktion zurückzugeben» (Jauss 1982:736). Luis A. Montrose geht von den Thesen aus, dass jegliche Art von Geschriebenem gesellschaftlich eingebettet und deshalb kulturell bestimmt sei, der Zugang zu «einer gelebten materialen Existenz» aber immer unvollständig und abhängig von den überlieferten Spuren. In einer «Poetik der Kultur» gehe es also darum, den Text in seinem entsprechenden kulturellen System zu untersuchen, wobei sowohl historische als auch formale Aspekte einbezogen würden (cfr. Montrose ¹1989/2005:305 sowie 300). Mit dieser Sichtweise bekommt u.a. die intertextuelle Vernetzung im Sinn der kulturellen Referenz eine wichtige Bedeutung, beispielsweise in der Verwendung bestimmter analoger Bilder und Konzepte, die sowohl einen Bezug zu zeitgenössischen Texten, Gemälden oder auch Filmen herstellen können, als auch zu solchen aus entfernten Zeiten und Räumen (cfr. dazu z.B. Corti 1997, s.v. «Intertestualità», für konkrete Beispiele cfr. unten 2.2.). Wie Corti betont, ist dabei gerade der Aspekt der exemplarischen Transformation solcher Motive in einem eigenen Zeichensystem der entscheidende Unterschied zwischen einem tendenziell rückwärtsgewandten

²⁹ Zu einzelnen Typen und Funktionen des Epitextes wird bei der jeweiligen Besprechung weiter unten Bezug genommen.

³⁰ Die Rezeptionsästhetik versteht Jauss als «eine partiale, anbaufähige und auf Zusammenarbeit angewiesene Disziplin» (Jauss 1982:737).

Quellenzitat und einer intertextuellen Bezugnahme. In der Interpretation intertextuell verwendeter Motive wendet sich Corti deshalb von der «critica delle fonti» ab und orientiert sich an einer die Kreativität stimulierenden Beziehung zu anderen Texten. Die Gründe, die einen Autor dazu führten, die kulturelle Vergangenheit für eigene Zwecke solcherart zu reaktivieren, können gemäss Corti vielfältig und nicht voraussehbar sein. Es sei dies eine nur in der Kunst zulässige Art der Memorisierung der Geschichte, die auf einer individuellen, gelegentlich auch verfälschenden Auswahl von Fakten und Textelementen beruhe (cfr. Corti 1997:23-26). Bei der «Dekodierung» textueller Motive mit kulturhistorischer Referenz spielt allerdings auch die Kompetenz des Lesers eine entscheidende Rolle. So zeigt sich auf Seiten der Rezeption ebenfalls die historische und gesellschaftliche Einbettungsmöglichkeit als Grundlage für die Bedeutung des Textes.

Kulturtheoretische Modelle können auf ganz unterschiedliche Konstellationen und Situationen angewendet werden. In seinem eigentlich auf die frühen Hochkulturen ausgerichteten Aufsatz *Von ritueller zu textueller Kohärenz* legt Jan Assmann beispielsweise eine Betrachtungsweise dar, die es ermöglicht, auch einige wichtige Aspekte des bündnerromanischen Kulturkampfes des 19. und 20. Jahrhunderts zu erfassen. Dabei scheint für den Zusammenhang dieser Studie insbesondere Assmanns Feststellung bedenkenswert, dass Vergangenheit nicht von selbst entstehe, sondern «das Ergebnis einer kulturellen Konstruktion und Repräsentation» sei (Assmann 1999/2005:251): Die bündnerromanische Kulturgeschichte seit der «Renaschentscha Rumantscha» im 19. Jahrhundert³¹ bis in die 1980er-Jahre zeigt beispielhaft, wie die gruppenbezogenen Anstrengungen zur Überlieferung – in Assmanns Worten die «kulturelle Kohärenz» – durch ausgesuchte Verfahren entwickelt wird (cfr. Assmann 2005:250-252). Wie im Folgenden gezeigt wird, haben verschiedene dieser Prozesse auch Andri Peers Werdegang geprägt, bei einigen hat er auch tatkräftig mitgearbeitet. Eines der frühen Verfahren kultureller Selbstbesinnung der Rätoromania ist die Sammlung und Publikation – Assmanns «Reaktivierung» – des oralen Kulturgutes in Form von Märchen, Sagen, Liedern und Sprichwörtern, die mit Caspar Decurtins Textsammlung *Rätoromanische Chrestomathie* ab 1888 ihren Anfang nimmt und in späteren Jahrzehnten während verschiedenen Phasen weitergeführt wird. Decurtins *Chrestomathie*, die 1983-1986 durch einen aufschlussreichen Registerband ergänzt nochmals aufgelegt und zur Zeit unter Einbezug der

³¹ Cfr. dazu insb. Coray 2009.

Computerlinguistik digital erschlossen wird³², öffnet aber auch einen neuen Zugang zu zahlreichen Werken der älteren schriftlichen Literatur. Auch die 1904 einsetzende Sammlung dialektaler Ausdrucksformen des *Diczunari rumantsch grischun* kann unter diesem Aspekt der textuellen Überlieferung gesehen werden, umso mehr, da dieses Jahrhundertwerk enzyklopädisch angelegt ist und nicht nur das reine Sprachgut sammelt und darstellt, sondern auch die damit verbundenen Kulturtechniken und -praktiken³³, Bräuche, Glauben und Aberglauben, also zahlreiche Aspekte aus dem praktischen und geistigen Leben der Region abbildet.

So entsteht in der Rätoromania neben der mündlichen Überlieferung und den verschiedenen gesellschaftlichen «Riten» auch eine systematische Sammlung «textueller Kohärenz» zur Formung eines neuzeitlichen, identitätsstiftenden und identitätssichernden Gruppengedächtnisses. Dem durch das faschistisch-irredentistische Italien der Zwischenkriegszeit erzeugten Druck, sich als eigenständige Kultur zu positionieren, verdankt das Rätoromanische 1938 bekanntlich seine sehr deutliche und verpflichtende Annahme als Nationalsprache durch das schweizerische Stimmvolk. Damit werden weitere Bemühungen um die Konsolidierung einer kulturellen Eigenständigkeit begründet. Dies führt beispielsweise dazu, dass spezifische Mythen gesucht und, wo es diese noch nicht gibt, solche aus vorliegenden Grundlagen konstruiert oder frei erfunden werden. In diesem Zusammenhang kann auch die Euphorie um prähistorische Grabungsstätten und Kultusgeschichten der 1950er- und 1960er-Jahre gestellt werden (cfr. unten, 2.3.1.).

Das gemeinsame Singen von Volksliedern, das im Chorsingen und den dazugehörigen Liederbüchern bereits in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts formalisiert wird, ist eine weitere, wegen der weniger sprachgebundenen Musik auch für andere Kulturgruppen zugängliche und somit exportierbare, identitätssichernde Kulturform (cfr. unten, 3.3.3. und 3.4.2.), die gerade in den modernen Medien eine wichtige Rolle spielt. Nach Lansels Bemühungen um das authentische Volkslied (cfr. dazu Valär 2008a und 2011) animieren u.a. Men Rauchs und Cla Bierts Liedersammlungen und -interpretationen mit Gitarrenbegleitung zu einem spontaneren, auch lustigen Gesang bei gemeinschaftlichen Begegnungen. Cla Biert konnte sich mit seinen Interpretationen nicht nur national, sondern in Begleitung von Angelica Biert-Menzel als Teilnehmer an der

³² Cfr. www.crestomazia.ch.

³³ Cfr. z.B. unten die Ausführungen zur Sense, 2.2.1., oder zum Bündner Bauernhaus, 3.3.3.

Weltausstellung in Montreal 1967 auch international profilieren. Weitere Bemühungen um die «textuelle Kohärenz» in den Zwischenkriegs- und Nachkriegsjahren betreffen die Bestätigung und Bekanntmachung bestimmter kanonisierter Schriften mit dem dazugehörigen Kommentar. Dies betrifft etwa Gangales Erwachsenenbildung mit der Lektüre der Reformationstexte (cfr. unten, 3.3.2.), oder die Publikation von Anthologien wie die *Musa ladina* 1918 und die *Musa rumantscha* 1951 sowie die Neuauflage von «Klassikern», wie die Linsel-Edition durch Andri Peer (cfr. unten, 3.).

In Bezug auf sein kulturwissenschaftliches Textmodell verweist Assmann aber auch darauf, dass gerade durch die schriftliche Fassung des kulturellen Gedächtnisses – anstelle der Wiederholung in der mündlichen Überlieferung – das Publikum seit frühester Zeit nach Innovation und Überraschung verlangt, um die sich der Autor also stets bemühen müsse (cfr. Assmann 2005:261ff.). Dass Erneuerung grundsätzlich besser sei als Wiederholung, bestätigt aus einer anderen Position ein bedeutender Dichter der Moderne wie Thomas Stearns Eliot, der durch seine kulturkritischen Essays einen literarisch orientierten Zugang zum kulturellen Selbstverständnis gibt (cfr. 1948/1976:14). Obwohl Eliot als Wegbereiter des New Criticism gilt, schliesst dies nicht aus, dass er der gesellschaftlichen, zeitlichen und sogar geographischen Kontextualisierung von Literatur einen grossen Wert beimisst. Bekanntlich waren Eliots Schriften für zahlreiche Dichter in der unmittelbaren Nachkriegszeit besonders wichtig, man denke etwa an Eugenio Montale oder Luigi Meneghello. Dies betont auch der Herausgeber der Neuauflage seiner kritischen Schriften bei Suhrkamp in Eliots Todesjahr:

Die erneute Konfrontation mit dem kritischen Werk Eliots im Jahre 1967 lässt den raschen und gründlichen Wandel der geistigen Situation seit jenen Nachkriegstagen erkennen, da Eliots Gedanken als bedeutende Hilfe bei der Neuorientierung ebenso dankbar aufgenommen wurden, wie seine Dichtungen [...]. Die Anregungen und Wirkungen Eliots sind in den vergangenen Jahrzehnten so vollständig absorbiert worden und haben so starke Gegenwirkungen angeregt, dass darüber nicht selten ihr Urheber vergessen wurde. (Viebrok in Eliot 1967:6)

Wie erst gegen Abschluss der vorliegenden Arbeit nachvollzogen werden konnte, müssen neben Eliots Dichtung auch einige Aufsätze dieses in seiner Kulturanalyse sehr eigenständigen Denkers als zentrale Grundlage der Entwicklung

des Kulturverständnisses beim jungen Andri Peer betrachtet werden. Nachdem Peer Eliot im Jahr der Nobelpreisverleihung 1948 in Paris sogar persönlich kennenlernte und einige seiner Gedichte übersetzte (cfr. 3.2.2.1.), finden sich in seinen Schriften auch regelmässig Gedanken insbesondere aus den 1948 erschienenen *Notes towards the definition of culture*, in denen die Kultur – «a peculiar way of thinking, feeling and behaving»³⁴ – als wichtigste Voraussetzung jeder individuellen Identität umschrieben wird, die mit der Herkunftsgesellschaft so verbunden sei, dass viele Aspekte im Unbewussten blieben und nur sehr bedingt gezielt verändert werden könnten (cfr. Eliot 1948/1976:92). In seiner kulturellen Einbettung sieht Eliot das Individuum immer als Teil seiner Gruppe, Schicht oder Klasse und diese wiederum verbunden mit der ganzen Gesellschaft. Gerade weil jeder Einzelne in einem sozialen Hintergrund stehe, habe die ganze Gesellschaft in ihrer Durchlässigkeit Anteil an kulturellen Entwicklungen und Veränderungen von Individuen oder Gruppierungen und verändere sich mit diesen in ihren Werten. Obwohl Eliot insbesondere einer Elite im wirtschaftlichen, politischen und kulturellen eine grosse Wichtigkeit zuspricht, betont er deren Abhängigkeit von der Basis³⁵.

Speziell angesprochen war Peer sicher von der Aufmerksamkeit, die Eliot auf Grund seines persönlichen Werdegangs als US-amerikanischer Wahlengländer für regionale Kulturen zeigt und für die Wichtigkeit, die er ihrem Fortbestehen nicht nur aus Eigeninteresse sondern auch in Hinblick auf die Weiterentwicklung der nachbarschaftlichen Grosskulturen zuspricht³⁶. Obwohl sich Eliot bewusst ist, dass viele regionalistische Ansprüche scheinbar zum Scheitern verurteilt und deshalb der Lächerlichkeit preisgegeben seien, verwendet er den Begriff «regionalism» mit der Absicht, die Perspektive in einer Verallgemeinerung des regionalistischen Standpunkts umzukehren. Es gehe ihm nicht darum, überlebte Formen künstlich zu beleben, sondern vielmehr die Diversität als bereicherndes Element in der einzelnen Gesellschaft und darüber hinaus hervorzuheben:

³⁴ Eliot 1948/1976:130. Die deutsche Version, *Beiträge zum Begriff der Kultur* erscheint 1949 bei Suhrkamp, 1950 folgen *Ausgewählte Essays 1917-1947* mit integralen und auszugsweisen Übertragungen aus verschiedenen Sammlungen.

³⁵ Cfr. Eliot 1948/1976:93ff. Eliot bezieht sich auf Grossbritannien: «We are, you will have noticed, primarily concerned with the particular constellation of cultures which is found in the British Isles.» (Ib., 1976:127).

³⁶ Das entsprechende Unterkapitel des langen Essays titelt *Unity and Diversity: The region*, Eliot 1976:123-140.

[...] what is wanted is not to restore a vanished, or to revive a vanishing culture under modern conditions which make it impossible, but to grow a contemporary culture from the old roots. But the political and economic conditions of healthy regionalism are not the concern of the present essay; nor are they matters on which I am qualified to pronounce. Nor, I think, should the political or the economic problem be the *primary* concern of the true regionalist. The *absolute* value is that each area should have its characteristic culture, which should also harmonise with, and enrich, the cultures of the neighbouring areas. (Eliot 1948/1976:127)

Bei der Betrachtung der Vielfalt der von Grossbritannien mehr oder weniger abhängigen Kulturen kommt Eliot auch auf die Sprachenfrage zu sprechen und macht dabei einige für die Bündnerromanen mit ihrer komplexen Sprachgeschichte gleichfalls bemerkenswerten Überlegungen über die Mitglieder von kleineren unabhängigen Kulturen, die sich nicht selten an mehrere grössere Kulturen anlehnten:

[...] in the independent small nation, those who need to know one foreign language are likely to need two or three: so that the pull towards one foreign culture will be balanced by the attraction of at least one other. A nation of weaker culture may be under the influence of one or another stronger culture at different periods. (Eliot 1948/1976:127-128)

So wie Eliot die Wichtigkeit der Durchlässigkeit der einzelnen Gesellschaft unterstreicht, findet er es grundlegend, dass sich kleine Kulturen und Satellitkulturen nicht abschotten, sondern sich einbringen und dadurch sowohl in der stärkeren Kultur als auch in der Welt einen bedeutenden Einfluss nehmen könnten. Was Eliot besonders interessiert ist der Umstand, dass eine nationale Kultur als Ganzes aus der gegenseitigen Beeinflussung verschiedener kleinerer Kulturen bereichert hervorgeht (cfr. Eliot 1976:130-132). Dies führt er darauf zurück, dass die Reibung («friction») zwischen verschiedenen Gesellschaftsschichten und zwischen verschiedenen Regionalgruppen zu einem die Kreativität und den Fortschritt begünstigenden Konflikt führe. Während er gerade vor dem Hintergrund des zweiten Weltkriegs an den Beispielen Deutschland und Italien hervorheben kann, dass ein zu rasch und auch gewaltsam geeintes Land für andere zur Gefahr werde, kommt er zur Überzeugung, Reibung zwischen Individuen und zwischen Gruppen sei für die Zivilisation notwendig, die Universalität kultureller Irritation auf Grund unterschiedlicher Loyalitäten, z.B. zur Gesellschaftsschicht einerseits und zur Kulturgruppe anderseits, sei gerade die

beste Versicherung für ein friedvolles Zusammenleben. Auch das Konzept einer zwar nicht vorstellbaren aber doch denkbaren «world culture» skizziert Eliot als logische Folge von Beziehungen zwischen den verschiedenen Kulturen (Eliot 1948/1976:133-136).

2. Die Darstellung des Schreibprozesses

2.1. Die Schreibwerkstatt

Dass die Geste des Schreibens viele und unerwartete Aspekte hat, zeigt Roland Barthes, selber sowohl Schriftsteller als Kritiker, wie erwähnt in seinem Essay *Variations sur l'écriture*, in dem u.a. verschiedene gängige Ansichten zum Schreiben in Frage gestellt werden. Barthes insistiert unter anderem darauf, dass das Schreiben nicht in erster Linie der Kommunikation diene und dient, sondern oft gerade dem Schutz bestimmter Geheimnisse vor der uneingeweihten Allgemeinheit. Er verweist auf ästhetische, rituelle, soziale und symbolische Funktionen des Schreibens. In Zusammenhang mit der Herkunft von Schrift und Buchstaben zeigt er mythische und magische Aspekte in verschiedenen Kulturen auf. So lassen sich beispielsweise zwei gegensätzliche Herkunftsmythen der Schrift unterscheiden: Eine Herkunftserklärung sieht die Schrift als Ableitung aus einer bedeutungsvollen Figur – eine Geste oder ein Ideogramm –, die andere nimmt vorsprachliche, abstrakte graphische Zeichen ohne eigentliche Bedeutung als Vorgänger der Schrift an:

On le voit, dans ces mythes de l'origine (toute origine est mythique: l'origine, c'est le mythe même), deux directions s'affrontent: L'une fait de l'écriture une dérivée de la figure (par le geste et l'idéogramme), l'autre confère au signe abstrait (signe au besoin sans contenu) une sorte d'origine absolue, dont la figuration ne serait qu'un dérivé très tardif. Ce sont en quelque sorte deux corps qui sont ici imaginés: l'un, plus fétichiste, découpe le geste et le figure, l'autre, plus obsessionnel, imprime à la pierre le rythme pur du trait répété. De toutes manières, les liens originaux de l'écriture et de l'art (figuratif ou abstrait) sont évidents. (Barthes 2002:280)

In der französischen Sprache vereint ein einziges Wort, *écriture*, verschiedene Bedeutungen aus dem Wortfeld des Schreibens und der Schrift. Barthes unterscheidet drei hauptsächlich semantische Bezüge, einmal die Geste (im Gegensatz zur Oralität), dann das verbindliche Register von unvergänglichen Zeichen zur Gedächtnisstütze und schliesslich die «Übung», die das schreibende Subjekt gänzlich einbezieht und die ihm, weit über das einfache Niederschreiben von Nachrichten hinaus, einfach Vergnügen bereitet:

Disons pour simplifier (et avec tous les risques qu'une telle simplification comporte) que l'écriture comporte trois déterminations sémantiques principales: 1° C'est un geste manuel, opposé au geste vocal (on pourrait appeler cette écriture-là *scription*, et son résultat *scripture*). 2° C'est un registre légal de marques indélébiles, destinées à triompher du temps, de l'oubli, de l'erreur, du mensonge. 3° C'est une pratique infinie, où s'engage tout le sujet, et cette pratique s'oppose dès lors à la simple *transcription* des messages [...]. Ou encore: c'est, selon les emplois et selon les philosophies: un geste, une Loi, une jouissance. (Barthes 2002:293)

Dass viele dieser Schreib-Bereiche nicht nur ein Gegenstand des wissenschaftlichen Metadiskurses sind, sondern auch ein verbreitetes Thema literarischer Texte, zeigen gerade die am Schreibprozess orientierten Untersuchungen zu verschiedenen Zeitaltern. Literarische Beschreibungen aus dem Produktionsprozess verweisen auf die Komplexität des kreativen Entstehungsprozesses. Produktionsästhetische Untersuchungen dieser Texte zeigen, dass die Materialität der Instrumente das Schreiben auf ganz unterschiedliche Weisen beeinflussen kann. In diesem Sinne geben Forschungsprojekte der letzten Jahre Roland Barthes recht in seiner Ansicht, dass eine produktionsseitige Betrachtung der (literarischen) Sprache herkömmliche Vorstellungen in Frage stellen könnte³⁷:

Lorsque beaucoup de gens s'accordent pour juger un problème sans importance, c'est généralement qu'il en a. L'insignifiance, c'est le lieu de la vraie signifiante. Il ne faut jamais l'oublier. Voilà pourquoi il me paraît fondamental d'interroger un écrivain sur sa pratique de travail. Et cela, en se plaçant au niveau le plus matériel, je dirais même, minimal, possible. C'est faire un acte anti-mythologique: contribuer à renverser ce vieux mythe qui continue à présenter le langage comme l'instrument d'une pensée, d'une intériorité, d'une passion, ou que sais-je? et l'écriture, en conséquence, comme une simple pratique instrumentale. (Barthes 1978:13)

Wie zahlreiche Schriftsteller hat auch Andri Peer in seinem literarischen Werk die materiellen Voraussetzungen des Schreibens thematisiert und reflektiert. Diese Texte bieten einen vielseitigen Zugang zu seinen Vorstellungen und Praktiken des Schreibens, angefangen bei der «einfachen instrumentellen Praktik» bis hin zur detaillierten Beschreibung der schriftstellerischen Arbeit in verschiedenen ihrer Aspekte. Zudem zeigt die Gegenüberstellung von Gedichten

³⁷ Cfr. Stingelin e.a., 2004 u. 2005.

aus verschiedenen Zeitaltern Konstanten und Veränderungen im dichterischen Prozess.

2.1.1. Das Schreibwerkzeug

Bsögn dal poet (1955/2003:80)

Ün banc suot il chül
ün palperi sül schnuogl
in man ün rispli
ed ün tacal sulai sül piz dal nas
quai dovra il poet.

Üna föglia chi crouda
ün utschè chi pigl'il svoul
ün toc pan, ün magöl vin
ed üna dutscha increschantüm
quai dovra il poet.

Ün'orma ballarina
ün'eterna giuventüm
e da tantas amurs sfluridas
üna tristezza arlekina
quai dovra il poet.

E nöglia pudair invludar
e tuot, tuot as algordar
ed esser ad iminchün frar
e restar tuottüna sulet
quai tocca al poet.

Im Gedicht *Bsögn dal poet* (Bedürfnis des Dichters) werden ganz unterschiedliche Ebenen des Schreibens zwischen körperlich-instrumentellen und gefühlsmässig-geistigen Voraussetzungen differenziert: Die ersten beiden Strophen beschäftigen sich mit der konkreten Umgebung, der Körperlichkeit und ihren Bedürfnissen einerseits – «chül, schnuogl, man, sulai sül piz dal nas; pan, vin; föglia ...» – und den technischen Voraussetzungen anderseits – «banc, palperi, rispli». In der zweiten Strophe wird zu äusseren Eindrücken und zur Gefühlsebene übergeleitet, die in den folgenden Versen mit weiteren Prädispositionen zum Dichten ergänzt werden, wie die melancholisch-spielerische Wesensart und eine grosse

Liebesfähigkeit. Dieses Profil wird durch mentale Voraussetzungen vervollständigt, ganz zentral sind dabei das Erinnerungsvermögen und ein ausgebildetes Gedächtnis. Zum Schluss wird das Alleinsein können, wollen oder müssen hervorgehoben, «e restar tuottüna sulet». Während auf letztere Aspekte weiter unten Bezug genommen wird, interessiert vorläufig die konkrete Ebene:

S'enquêter de la manière dont un auteur taille ses crayons, de la couleur du papier qu'il utilise, de la marque de sa machine à écrire... Et si c'était une voie d'approche détournée pour en savoir davantage sur ce mystérieux pouvoir qu'en assemblant d'une certaine façon des mots avec des mots, un écrivain exerce sur un, voire sur des milliers de lecteurs? (Rambures 1978:5)

In ihren Beschreibungen und Kommentaren des Schreibprozesses beschäftigen sich die Autorinnen und Autoren mit einem äusserst vielseitigen und komplexen Vorgang. Wie zahlreiche Beispiele zeigen, legen Schriftsteller aus verschiedenen Jahrhunderten dar, wie die Grundvoraussetzungen des Schreibens im Positiven wie im Negativen von der entsprechenden körperlichen Aktivität abhängen und die Materialität des Schreibwerkzeugs so Teil der Poetik werden. Bekannt ist etwa Friedrich Nietzsches Feststellung in einem Brief an seinen Sekretär: «Sie haben recht – unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken» (cit. in: Stingelin 2004:11). In entsprechenden literarischen Texten werden sowohl das Schreiben als auch die Schreibwerkzeuge thematisiert und dargestellt. Solche Inszenierungen des künstlerischen Schaffens durch den Schreibenden werden uns im Folgenden beschäftigen. In seiner Einführung zum Sammelband *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte* umschreibt Martin Stingelin entsprechende Situationen:

1. das Schreiben hält sich bei und an sich selbst auf, indem es sich selbst thematisiert, reflektiert und problematisiert, und schafft so einen *Rahmen*, durch den es aus dem Alltag herausgenommen, gleichsam auf eine Bühne gehoben ist, auf der es sich präsentiert und darstellt;
2. dabei stellen sich verschiedene *Rollenzuschreibungen und Rollenverteilungen* ein; diese wiederum werfen
3. die Frage nach der *Regie* dieser Inszenierungen auf. (Stingelin 2004:8)

Andri Peer «inszeniert» das Schreiben in einer ganzen Reihe von literarischen und essayistischen Texten. In verschiedenen Zusammenhängen geht er auf die

Materialität der Schreibwerkzeuge ein und macht diese zu einem Teil seiner Poetologie. Dass eine gute Feder an der Textproduktion grundlegend beteiligt ist, wird im Essay *Cumgià da mia penna Barbla* eindrücklich dargelegt. Der Kummer über den Verlust der Feder mündet in die *confessions* des schlaflosen Dichters, nunmehr allein mit seinen Erinnerungen an die erste Begegnung mit der Unersetzlichen und an alle ihre unvergleichbaren Dienste. Durch jahrelange Zusammenarbeit ist die Feder ein Teil des Schreibenden geworden, ohne sie droht er seine ohnehin instabile Selbstsicherheit zu verlieren:

Per mai vaivast tû fingià intant cha tû füttast mi'amia o scha tû voust, que chi's cunfà cun tia modestia, cha tû füttast in meis servezzan, üna valur e stima chi surpassaiva quella d'üna buna part da meis cuntschaints. Be il möd sco cha't n'ha chattada füt bain singular avuonda, quel inscunter dalönch innan predestinà tanter mai e tai. [...] at pigliet in man e scrivet amo üna jada alch plets per m'allegrar danöv vi da quai cha savaiva fingià: ch'ingüna penna nu scrivess uschè bain quels müravglius plets chi cuntegnan il sù da nossa vita, l'amur, il bön e'l mal, il pan e'l vin e'l nom da quella cha tû amast.

Uschè gnittast, penna, cun mai. Scha das-ch crajer, da bun cour.

Quellas chartas scrittas in üna caserna puolvrusa la saira cun chammas stanglas e las uraglias amo plain sbragizi, füttan nossas prümas cunfidenzas. Bainbod seguittan otras, plü dubiusas, mo eir plü chodas, plü vardaivlas, alch poesias, skizzas scrittas sù qua e là e sün clap fögls quadrigliats (davo scrivaivan plü be sün da quel sainza lingias) meis prüms raquints, il bler per sfogar algordanzas. Alch get in zinslas, oter restet, perche tû m'accompagnaivast dapertuot, in scoula là füttast lantscha tmüda dals scolarets, sün viadis, in nouvs servezzans, ill'ajer plain d'scortaschia dals auditoris, e là seguittan tias fidelas vibraziuns sco ün seismograf a l'eclosiun³⁸ dal scheni uman chi va irresistibelmaing s'müdand e's transfuormand tras las epocas.

Da tuot ils currents in mai füttast perdüta, la chalur da la gritta sortiva da tai tant sco ils mals d'amur. Nots m'hast viss a patir in tschercha d'ün vers, d'üna pagina plaina da temma sutterrana. Mo tû nu'm vessast laschè indrumanzar, dschand da cuntin cun ta vuschina d'or: «Scriva, scriva poet; guarda eu sun parderta, scriva alch, que cha tû nu voust e forse aise davo que cha tû voust». Tû d'eirast tantadura, vuliand esser amia. Ed hast scrit nots a l'inlunga, sainza pos, sainza bod

³⁸ Wohl analog zum französischen «éclosion» im figurativen Sinn von «Entfaltung, Erblühen» zu verstehen.

at distachar dal palperi chi svolaiava suot tai via multiplichand culs fögls agravats las uras dal clucher.

[...] – hai, stabla e prudainta, admonitura e cumpogna [...] hast tü transmiss in segns inclegiantaivels tuot las multifarias palpitaziuns da meis cour, pürifichand la dolur, approfondind l'anguoscha, dand schlantsch a l'algrezcha, moderand la satisfacziun.

In momaints solens piglia per mans alch manuscrit chi porta teis trats e'l guard bunas pezzas sco üna fotografia, sco ün purtret. E scha muoss per cas ad alch ami chi m'ais char: schi di eu be: «vezzast, quai d'eira mia penna Barbla!» (Peer II, 1951:16-20, dazu auch Köhler 1985:31)

Von Anfang an werden der Feder ein eigener Wille und eine Haltung zugestanden. Sie ist nicht nur treuer, dienstbarer Geist des Autors, sondern enge Vertraute und Verführerin zum Schreiben, denn sie hat die einmalige Fähigkeit, den Dichter ganzheitlich anzunehmen und ihm in allen seinen Launen, seinen Vorlieben und Abneigungen zu folgen. Nach ihrem Verlust überkommt ihn zuerst die Wut, denn er befürchtet Untreue, absichtliches Sich-Abwenden; nach und nach überzeugt er sich jedoch davon, dass nur schnöde Gewalt seine Feder und ihn auseinander gebracht habe könne. Schlussendlich stellt er eine Nachfolgerin in seine Dienste, eine gutwillige Magd, doch fehlen ihr die hohen Fähigkeiten der Feder Barbla so sehr, dass er sich überlegt, mit dem Bleistift weiter zu schreiben, um nicht in Sehnsucht nach der früheren Füllfeder zu zergehen.

In diesem wohl auch (selbst)ironischen Essay werden einige ganz entscheidende Momente des Schreibprozesses zum Ausdruck gebracht: Neben dem eigenen Willen hat die Feder ein eigenständiges Leben, sie ist es, die «wunderbare Worte so gut zu schreiben vermag», ihre «Vibrationen registrieren wie ein Seismograf das Werden des menschlichen Genies». Und sie ist es schlussendlich, die «mein Herzbeben in verständlichen Zeichen übermittelt». Der hier umschriebene, alchimistisch anmutende Transformationsprozess, der schwer fassbare Moment der Fixierung eines ersten Entwurfs auf Papier, wird nur durch die Feder ermöglicht und von ihr ausgeführt. Dass dieser Prozess manchmal an ganz banalen Funktionsstörungen misslingen kann, die dann eben dem Unwillen der Feder zugeschrieben werden, ist beispielsweise bei Carlo Emilio Gadda nachzulesen:

E d'altronde, o la Peppa o la Beppa, una delle due in ogni modo, gli avevano raccontato la medesima cosa anche d'una penna, finita sotto un tacco, un colpo netto, deciso, e subito dopo sotto l'altro, tåk e tåk, una

Watermann. Sollecitata in vano ad emettere, dopo caparbia ritentiva d'alcuni minuti gli aveva regalato, plòf, sul foglio, un bel gocciolone d'inchiostro bleu: e allora aveva avuto il fatto suo, seduta stante, sotto entrambi i tacchi anche lei. (Gadda 1987:131)

In Peers Essay wird ebenfalls suggeriert, dass eigentlich die Feder dafür verantwortlich sei, dass der Text als solcher überhaupt auf Papier realisiert werden kann und somit auch für andere zugänglich wird. Wenn Peer nun die Feder für diesen, jegliche Textualisierung bedingende Transformationsprozess zuständig macht (cfr. oben 1.4.2., das Zitat von Segre 1999:79), avanciert sie zu einem wahrhaft magischen Instrument, das beinahe organisch mit den verschiedenen weiteren Organen des Schreibenden (Herz, Gehirn, Gehör...) verbunden ist. Mehr noch, auch für die zitierten Ausführungen Peers gilt, dass «... ein Teil der poetischen Autonomie an das Schreibwerkzeug abgetreten ist, und zwar ausdrücklich derjenige Teil, der über das Gelingen und die ästhetische Qualität entscheidet» (Stingelin 2004:9). Dieser ästhetische Beitrag der Feder an das Geschriebene wird im Jahrzehnte später entstandenen Gedicht *Penna nouva* (cfr. auch unten, 2.1.2.) nochmals festgehalten und gleichzeitig in Frage gestellt, wie die folgenden Anfangszeilen zeigen:

Cun quista penna scrivaraia,
 spranza,
bellas robas e robas
bellas: memento mori!

(1985/2003:429)

Die im Chiasmus angelegte Doppelung der «schönen Dinge» beinhaltet verschiedene, auch widersprüchliche Leseweisen, denn die Stellung des Attributs kann seine Bedeutung verändern. Dass Peer mit diesen verschiedenen, ernsthaften und ironischen Bedeutungen spielt, wird auch in der Satire *Ūn cumanzamaint*

chi imprometta sichtbar (cfr. unten), wo «bels vers» wohl eher das Gegenteil dessen meinen, was für den Autor ernstzunehmende Lyrik darstellt³⁹.

In Peers Erzählungen fallen die verschiedenen Protagonisten mit Füllfeder auf: die Feder wird zum eigentlichen Fetisch, ja sogar zum helfenden oder schützenden Talisman und zu einem wegen seiner Rekurrenz amüsanten Erkennungszeichen der Figuren⁴⁰. Ein diesbezügliches Beispiel aus der längsten Erzählung *Schwierigkeiten eines Riesen* ist die Beschreibung des Nachlasses von Jon, der wegen seiner abnormen Körpergrösse gezwungenermassen zum Aussteiger wird. In der Hinterlassenschaft des Verschollenen finden sich nicht nur eine Füllfeder und ein praktischer Drehbleistift, sondern ebenso eine Ausgabe der Gedichte Peider Lansels, einem «literarischen Vater» Peers (dazu 3.3.4.):

In seiner Hütte fand man neben den drei Gewehren, den Fischerruten, den Stiefeln und den drei Papiersäcken mit Haferflocken [...] einen Postsack an seine Familie adressiert [...]. Er enthielt etwas Barschaft, seinen Pass, zerknitterte Photographien der Frau und jedes einzelnen Kindes, [...], eine Füllfeder und einen Drehbleistift, topographische Karten von Alaska und seinem Revier [...] und einen ganz zerblätterten Band mit den Gedichten Peider Lansels⁴¹.

Die Feder ist auch in zahlreichen Gedichten gegenwärtig. Dabei zeigt Peer wohl nicht ganz zufällig gerade an diesem Nomen sein handwerkliches Können im Ausschöpfen verschiedener Wortbedeutungen, wie ein Blick auf das dichterische Gesamtwerk bestätigt:

³⁹ Gerade ein so häufiges Attribut wie «bel» bekommt dabei verschiedene übertragene Bedeutungen, wie sich im zitierten *passus* für beide Stellungen zeigt: In vorangestellter Position wird das Attribut im Sinne von «minderwertig, unnütz, suspekt» in erster Linie ironisch aufgefasst, in nachgestellter Position weist es eher auf die stehende Wendung mit der Bedeutung «von erster Qualität» hin. Zum Adjektiv «bel» in seinen verschiedenen Anwendungen und Bedeutungen cfr. vor allem DRG, s.v. «bel», zur Stellung des attributiven Adjektivs cfr. auch die *Grammatica ladina* von G.P. Ganzoni 1983:53-54. Für einen aktuellen Beitrag zur Thematik cfr. Stark 2008. Für eine Lektüre des ganzen Gedichts cfr. unten 2.1.2, ebenda eine beispielhafte Verwendung des Adjektivs in «*curuna bella*».

⁴⁰ Köhler 1985:37-41 stellt diese Wiederholungen in Peers Prosa in Zusammenhang mit biographischen Erfahrungen des Autors, was sie störend findet.

⁴¹ Peer II, 1974:159. Zum nachgelassenen Gedichtband des Riesen fallen analoge Beispiele bedeutender Dichter ein, welche die *Divina Commedia* oder andere Werke der Weltliteratur in Miniaturausgabe bis an die Front mitnehmen, an Stelle der in früheren Zeiten mitgeführten Reisebibel.

1. Die Vogelfeder. Die bleifarbenen Federn der Tauben erzeugen die Geräuschkulisse im Gedicht *Piazza San Marco*, «schuschuröz da culombs: / ün sbischaduoir / da plom e da pennas» (ein Rauschen von Tauben / ein Gestöber / von Blei und von Federn); die Alliteration verbindet die beiden Nomen im Vers «da plom e da pennas» und meint wohl in erster Linie die bleifarbenen Federn der Tauben, mit Betonung des Gegensatzes zwischen dem schweren Blei und den leicht fliegenden Federn⁴². Im Gedicht *Prada maigra* erscheint die mehrdeutige «penna da cratschadè» (cfr. unten, 2.2.). Als Metapher schliesslich kommen die «pennas infarinadas» für verschneite Bäume vor (*God illa naiv*).
2. Die Schreib- und Malfeder. Der Maler braucht Feder und Gänsekiel (*Davant pittüras da Paul Klee, Arriv ad Olbia*). Die Schreibfedern in *Biblioteca* kennen Erzählungen schlaftrunkener Flüge. Die Geschichte wird mit «pennas e spadas» (Federn und Schwertern, *Larschs vidvart l'En*) geschrieben. Der Dichter saugt an seiner Feder, während er zum Fenster hinaussieht und über sich und seine Welt nachsinnt (*Daman d'utuon, Penna nouva*).
3. Die Schiffspinne. Die «penna» im Gedicht *Civitavecchia* ist eines von verschiedenen, im Romanischen wenig gebräuchlichen, dem Italienischen entlehnten maritimen Fachtermini.
4. Als Verb. «Il vent spenna» wird in *Civitavecchia* und in *Il chomp sulvadi* im übertragenen Sinn von «der Wind zaust» gebraucht, im letzteren Fall kann dieser wörtliche Hinweis «spenna» – mit gleichzeitiger Präsenz der Feder und des inspirierenden Winds – dazu dienen, das Gedicht auch als meta-poetische Metapher zu verstehen (cfr. unten 2.2.1. und 4.1.1.1.).
5. Qualität des Schreibens. Der *Vagant* mag sich mit den «champestuns da la penna» (Kämpfen der Feder) nicht messen, er hat andere Qualitäten und andere Mittel⁴³. Die Schüler haben eine «penna malsgüra» (unsichere Feder) (*Lavur in scrit*), die den Lehrer ebenfalls verunsich-

⁴² Weitere Assoziationen dazu könnten sein: bezogen auf Venedig das alte Gefängnis «i Piombi» des Palazzo Ducale in unmittelbarer Nachbarschaft von San Marco, bezogen auf das Schreiben den «Bleisatz» des Schriftsetzers neben der Feder des Dichters.

⁴³ Als «champeistuns» für die italienische Literatur werden beispielsweise im Essay *Meis cudeschs* Dante, Ariost und Tasso bezeichnet, cfr. Peer II, 1957:36.

chert. Während der langweiligen *Tschantada* (Sitzung) läuft die Feder (des schreibenden Dichters?) flink über Papier. Und schliesslich stellt sich in *Penna nouva* die Frage, ob das Schreibwerkzeug die literarische Ästhetik beeinflusst (cfr. oben und 2.1.2).

Ein alternatives Schreibwerkzeug bei Andri Peer ist der Bleistift, auch ihm wird ein – allerdings nur ganz kurzes – Kapitel in den ironischen Texten von *Tizzuns e sbrinzas* gewidmet:

Il rispli

Cur chi rumpa gio il piz dal rispli cun scriver schi s'haja pel solit dapü rabgia co quai chi vala la pezzetta da far darcheu piz. Mo i s'ha ün dubi d'avair traplà sül fat alch voluntà rebellica chi vess güsta cumanzà as far valair. Nun eira'l cuntaint, il rispli, cun quai cha nus scrivaivan?

Amo plü mal aise schi rumpa plü'n aint da möd chi's sto trar oura ün toc da la mina. Quai fa sgrischir sco üna dispersa da mizguogl. (Peer II, 1951:25)

Auch bei diesem Gerät erwägt der Schreibende die Möglichkeit, dass das Werkzeug einen eigenen Willen ausdrücken könnte, indem es die Missbilligung des Geschriebenen mittels eines Abbruchs der Spitze kundtut. Die Spitze des Bleistifts und das Spitzen desselben scheinen Peer überhaupt zu faszinieren und werden praktisch bei jeder Erwähnung des Mittels hervorgehoben. Der Bruch der Mine wird vom Schreibenden mit einem grotesk übertriebenen, dramatischen Verlust an Rückenmark verglichen. In einem übertragenen Sinn zeigt dies die zentrale Bedeutung des Schreibwerkzeugs im Leben des Dichters. Der technische Fortschritt in der Entwicklung des Drehbleistifts wird gemäss dem obigen Erzählungszitat jedenfalls begrüsst.

Auch in einzelnen Gedichten wird der Bleistift erwähnt. Im oben zitierten *Bsögn dal poet* beispielsweise ist der Bleistift dank seiner einfachen Handhabe Teil der «Leichtigkeit des Seins» des Dichters, einem – am materiellen Werkzeug gemessen – tatsächlich bescheidenen Handwerker (cfr. auch unten, 2.1.2.). Obwohl der zeremoniellen Vorbereitung des Schreibens beim Bleistiftspitzen Bedeutung zukommt, ist für dieses einfachere Instrument bei Peer eine so magische Anziehungskraft und vielfältige Präsenz wie für die Feder nicht auszumachen.

Gemessen an der Zeit, in der Peer seine Werke schreibt, müsste wohl auch das «fast alltägliche und daher unbemerkte [...] ›Zwischending‹ zwischen einem Werkzeug und der Maschine»⁴⁴, nämlich die mechanische und/oder elektrische Schreibmaschine, irgendwann in seinen Arbeitsbeschreibungen auftauchen. Schreibmaschinen für Blinde und Taubstumme wurden seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fabriziert, berühmt wurde Nietzsches Schreibkugel mit Jahrgang 1879. In Serie hergestellt wurde die *Remington* seit 1873; Mark Twain soll schon ab 1874 dieses Schreibgerät benutzt haben, das vor allem ab 1900 in den USA und in Europa allgemeine Verbreitung fand. In ihrem Aufsatz zum mechanischen Schreiben zeigt Viollet das eigentlich Revolutionäre dieses mechanischen Hilfsmittels auf, das allgemein weit weniger beachtet werde als andere im Bereich der Kommunikation gemachte Erfindungen aus der gleichen Zeit wie Radio, Telefon und Film. «Doch wäre der Bruch, den das mechanische Schreiben gegenüber dem Schreiben von Hand einführt, nicht, *mutatis mutandis*, vergleichbar mit jenem der Fotografie gegenüber der Malerei?» (Viollet 2005:23). Während Andri Peer bekanntlich für verschiedene kulturelle Errungenschaften der Nachkriegszeit sehr offen war – denken wir an seine Gründerinitiative des Winterthurer Filmklubs⁴⁵, an Rezensionen von Fotobüchern, an sein Engagement bei Radio und Fernsehen, sobald diese auf Sendung gingen – interessierte er sich für die Schreibmaschine als modernes Schreibwerkzeug offenbar nur am Rande. In Gedichten zu Themen der Industrialisierung und Technik, beispielsweise *HBF / La staziun*, *Erodrom*, beschäftigt er sich nicht mit der Schreibstube, sondern wendet sich öffentlichen Räumen zu. In den Gedichten und im weiteren literarischen Werk kommt die Schreibmaschine nicht vor, sporadisch nur äussert er sich in kommentierenden Schriften zur mechanischen Schreibpraxis: So erwähnt er in einem Brief an Biert mit Ressentiment und wie wenn ihm diese Tätigkeit schlecht anstehen würde, die wahren Dichter müssten ihre Werke selber abtippen, um sie ihren Freunden zu zeigen (cfr. Peer, B-1-BIE 1948/2011:292ff.). In einem Kommentar zur Sinnlosigkeit «anonymer» Literaturwettbewerbe in der übersichtlichen Rätoromania zählt Peer unter den verschiedensten Erkennungszeichen die Handschrift, das Wasserzeichen des Schreibpapiers und detailliert-ironisch auch die Schrift der Schreibmaschine auf:

⁴⁴ Martin Heidegger, cit. in Viollet 2005:21.

⁴⁵ Cfr. z.B. den Artikel: *Liebe zum Film. Begegnungen im Rückspiegel*, in: Peer III, NZZ 13.12.1968.

«[...] il prosaist sursilvan chi schlaffa texts sco üna zendra lat clocca sia verva sün üna veglia Royal chi ha ün r massa bass [...]» (Peer III, *SP* 7, 1953). Im Werkstattbericht *Ün tschüt in fuschina* wird die Schreibmaschine in Bezug auf die eigenen Arbeitsabläufe erwähnt: Versuche und Korrekturen würden mit Bleistift skizziert, doch für den Verlag müssten die Gedichte getippt werden: «Tuottavia, sch'eu laiva dar la poesia cun tschellas a Töna Schmid per las *Annalas*, schi staiva'm decider. Eu clocket sülla maschina il text sco sieua [...]»⁴⁶.

War die Schreibmaschine wohl ein zu prosaisches Objekt, um in Peers Poesie einzugehen? Oder ist vielmehr der Umstand ausschlaggebend, dass bei Andri Peer, wie allgemein bei vielen Autoren und besser gestellten Männern, die Sekretärin, d.h. die Gattin Erica Peer-Studer die handgeschriebenen Texte abtippete? In seinen *Variations sur l'écriture* sieht Barthes eine Parallele zwischen der Sklavenarbeit des Schreibens und dem Schreibmaschinenschreiben der Sekretärin:

Aujourd'hui encore, la machine à écrire reste un instrument de classe, liée à un exercice du pouvoir: cet exercice suppose une secrétaire, substitut moderne de l'esclavage antique: c'est la secrétaire elle-même, son corps soudé a la machine, qui est la prothèse manuelle du patron [...]. Cependant, la machine étant encore sentie (du moins en Europe) comme un objet inhumain, si l'on écrit à un ami et que l'on veuille effacer ou tempérer l'offense d'une communication machinale, expéditive, on ajoute pour finir quelques mots manuscrits: on a honte de ne plus écrire à la main: l'écriture manuscrite reste mythiquement dépositaire des valeurs humaines, affectives. (Barthes 2002:293-294)

Noch 1973 zeigt sich Barthes einigermaßen erstaunt darüber, dass in den Vereinigten Staaten die Authentifizierung des Geschriebenen über den Einsatz des eigenen Körpers wegfällt, und dass, «sans plus de précaution humaniste», sogar literarische Texte direkt in die Maschine getippt würden (cfr. 2002:294). Diese Feststellungen eines bekannten und aufgeschlossenen Literaten zeigt uns Menschen aus dem 21. Jahrhundert wie sehr sich das Bewusstsein bezüglich der Schreibpraktiken und ihrer Symbolik während der letzten Jahrzehnte verändert hat, und sie geben eine plausible Erklärung für die Absenz der Thematisierung

⁴⁶ Peer III, 1968:10, cfr. dazu unten 3.2.1.3. Ein weiterer Hinweis auf eigenhändiges Maschinenschreiben ist in den publizierten Tagebuchauszügen für 1975 festgehalten, cfr. Peer II, 1982:145.

maschineller Lyrikproduktion bei Peer. In der erwähnten Untersuchung zur Geschichte der Schreibmaschine wird ebenfalls auf diesen soziologischen Aspekt hingewiesen:

Verbunden mit der Vorstellung der tippenden Sekretärin herrscht daher der Aspekt des «Transkriptionswerkzeugs» und der anonymen Kopie vor. Anders gesagt: Es handelt sich bei der Schreibmaschine um einen Gegenstand, der den «unbedeutenden» Aufgaben der Reproduktion, nicht etwa den «noblen» der Schöpfung, vorbehalten ist. (Viollet 2005:27)

Gerade diese Frage der Schöpfung gibt Roland Barthes schliesslich den Impuls, selber tippen zu lernen. In einem Interview zu seinen Schreibgewohnheiten erzählt er, eine elektrische Schreibmaschine gekauft zu haben und sich darauf zu üben, um professioneller schreiben zu können und damit genau diese Entfremdung zwischen der kreativen Arbeit und deren technischer Umsetzung zu verhindern.

Ce qui m'a amené à cette décision, c'est d'abord une expérience personnelle. Ayant des tâches multiples à accomplir, j'ai parfois été obligé (je n'aime pas beaucoup cela, mais cela m'est arrivé) de donner des textes à des dactylographes. Lorsque j'y ai réfléchi, j'ai été très gêné. Sans faire aucune espèce de démagogie, cela m'a représenté l'aliénation d'un certain rapport social, où un être, le copiste, est confiné vis-à-vis du maître, dans une activité, je dirais presque esclavagiste, alors que le champ de l'écriture est précisément celui de la liberté et du désir. Bref, je me suis dit: Il n'y a qu'une solution. Il faut que j'apprenne vraiment à taper à la machine⁴⁷.

Ganz im Gegenteil zu diesen Aussagen erinnert sich Erica Peer gerne an ihre Tippdienste, die sie nicht im Entferntesten mit «Sklavenarbeit» assoziiert, sondern als lebhafte Beteiligung an der Entstehung eines Werks, an der sie offensichtlich auch durch ihre Kritik konzeptuell mitwirkte:

Correspondenzas, referats, il text per emischiuns, artichels per gazettas, eir raquints, ha'l suvent dictà aint il stenogram o direct aint illa maschina,

⁴⁷ Barthes 1978:15. Das Interview wurde 1973 aufgenommen.

el nun ha mai dovrà ün dictafon. Uschè ha sia duonna gnü part vi da la lavur da seis hom scriptur⁴⁸.

Neben den verschiedenen paratextuellen Widmungen⁴⁹ bestätigen diese Aussagen die Beschreibung des Studierzimmers im Essay *Meis cudeschs*: Am rustikalen Tisch

as tschainta mia duonna la saira per tadlar il radio e cur ch'eu t'illa dict alch aint il stenogram o illa maschina. Quai intiva bod minchadi sch'ella ha peida ün mumaint [...]. (Peer II, 1957:34-35)

Ganz unten im einem Schrank findet sich denn auch «ün cuzzin per la maschina da scriver chi ha nom Erica» (Peer II, 1957:34-35 und 37)⁵⁰. Im Gegenteil zu Cla Biert etwa, der sich in seinen Briefen zur Entstehung des Romanwerks *La müdada* über seine Schwierigkeiten beim Tippen aufhält⁵¹, begann Andri Peer erst spät auch selber «in die Tasten zu klopfen». Die Auseinandersetzung mit den Tücken der Mechanik und der fehlende Fluss beim Arbeiten vermochten ihn aber ganz offensichtlich weder so zu erzürnen, dass er sie thematisieren musste, noch anderweitig poetisch zu inspirieren. Die Schreibmaschine wird bei ihm also nicht zu einem affektiv aufgeladenen Schreibgerät, das gestisch mit dem Schreiben verbunden wäre, wie die Füllfeder oder der Bleistift. Im Gegensatz zu dieser durchaus traditionellen Tendenz Peers in der Poetologisierung seines Schreibwerkzeugs stehen zahlreiche Zeugnisse von Zeitgenossen, die diese Übertragung auf das zeitgemässe Schreibgerät auch literarisch thematisiert haben⁵².

⁴⁸ Erica Peer 1994:21-22. Cfr ihre Angaben im Brief an Margarita Gangale-Uffer vom 10.12.1987 (in Gangale SLA), wo Erica Peer festhält, während dieser Schreibarbeit habe sie auch Romanisch gelernt. Erst als die sich vergrössernde Familie dies unmöglich gemacht habe, hätte Andri Peer selbst gelernt, auf der Maschine zu schreiben.

⁴⁹ Der Erzählungsband *Da nossas varts* 1961 beispielsweise ist «A mia duonna» gewidmet.

⁵⁰ Gemäss Aussage von Erica Peer hiess die Maschine tatsächlich so. Alice Ceresas im SLA aufbewahrte Schreibmaschine trägt den mit der tippenden Sekretärin assoziierbaren Namen «Monica de luxe».

⁵¹ Cfr. die entsprechenden Briefauszüge in Ganzoni 2008.

⁵² Für interessante Zitate und weiterführende Literatur cfr. Viollet 2005. Ein sprechendes Zeugnis ist der Abschiedsbrief von Gion Deplazes an seine langjährige Schreibmaschine in der Dauerausstellung im SLA.

2.1.2. Schreibszenen in literarischen Texten

Die zahlreichen meta-poetischen Texte bei Andri Peer lassen die Frage nach ihrer Funktion oder ihren Funktionen im Werk aufkommen, nach eventuellen damit verbundenen Auffälligkeiten im Arbeitsprozess beispielsweise. Insbesondere die Feststellung, «dass das Schreiben vornehmlich dort thematisch wird, wo Widerstände im Prozess des Schreibens erkennbar werden» kann eine diesbezügliche Neugierde wecken (Stingelin 2004:11). In Anlehnung an Rüdiger Campos Definition benützt Martin Stingelin den Begriff «Schreibszenen» bzw. «Schreib-Szenen», um Darstellungen dieser Arbeit innerhalb von literarischen Texten zu studieren:

[...] verstehen wir im folgenden unter «Schreibszenen» die historisch und individuell von Autor und Autorin zu Autor und Autorin veränderliche Konstellation des Schreibens, die sich innerhalb des von der Sprache (Semantik des Schreibens), der Instrumentalität (Technologie des Schreibens) und der Geste (Körperlichkeit des Schreibens) gemeinsam gebildeten Rahmens abspielt, ohne dass sich diese Faktoren selbst als Gegen- oder Widerstand problematisch würden; wo sich dieses Ensemble in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert, sprechen wir von «Schreib-Szenen». Die Singularität jeder einzelnen «Schreibszenen» entspringt der Prozessualität des Schreibens; die Singularität jeder einzelnen «Schreib-Szenen» der Problematisierung des Schreibens, die (es) zur (Auto-)Reflexion anhält (ohne dass es sich gerade in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität gänzlich transparent werden könnte). (Stingelin 2004:15 in Bezug auf Campe 1991)

Andri Peers literarische Inszenierungen des Schreibens thematisieren also verschiedenste Bereiche des Schreibprozesses – von den Unterlagen, den Schreibwerkzeugen und Stimmungen, von der Inspiration bis zur Poetik und Rezeption. Das Schreiben wird dabei nicht als eine ausschliesslich ernste Sache behandelt, sondern wird, vorab in verschiedenen Prosatexten, auch auf humoristische und satirisch-ironische Art angegangen. Beispiel dazu sind zwei kurze *turns* mit Bezug auf unterschiedliche Arten des Schreibens im Hörspiel *Masüras* (Milchmesse): Die erste diesbezügliche Passage betrifft die Vorbereitungen des Senns am Morgen des Milchmesstags. In der Beschreibung der zeremoniellen Einstimmung werden auch die Vorbereitungen zum Ausfüllen der Tabellen thematisiert, in denen die Milchmenge der verschiedenen Kühe festgehalten

werden: eine wichtige Angabe, wurde doch nur einmal pro Sommer eine offizielle Messung als Grundlage für den Milchertrag jeder Kuh, und demnach das Guthaben des Bauern bezüglich der Alpprodukte, durchgeführt. Die Ironie in der Beschreibung wird durch eine herabsetzende Parodie auf die Schreibarbeiten in der Gegenüberstellung von Schreibstube und Alphütte erreicht⁵³. Die herablassende Umschreibung «il palperom da tabellas» (der Papierkram mit den Messtabellen) weist darauf hin, dass Alppersonal und Bauersleute wenig vom Schreiben halten, doch gehört auch diese Vorbereitung zum festlichen Ritual, und die Bleistifte müssen fein säuberlich gespitzt werden:

Signun: Trosser, nan culla stadaira! [...] e qua vessan il palperom da tabellas; uossa fa amo giò da piz a duos risplis – lura eschan armats. (Peer II, 1954/55:10)

Der – gespitzte – Bleistift wird ironisierend zur Waffe für die bürokratische Pflichtübung des Senns erklärt und ergänzt hiermit die herablassende Bezeichnung zum Papier⁵⁴. Das so für den Tag «gewappnete» Alppersonal kann sich nun der herbeigetragenen Milchmenge der frisch gemolkenen Kühe zuwenden. Obwohl es sich um eine ernsthafte Angelegenheit handelt, ist die Milchmess zugleich ein Festtag, und dies wird in den vielen Scherzen sichtbar, welche die Personen untereinander austauschen⁵⁵. Einer dieser Scherze bezieht sich auf das poetische Können des Alpvorstands:

Nina: Sar chadalp, pudaina no femnas far il caffè per la cumpagnia, o voul quai forse üna dumonda in scrit?

Barba Töna: Tü Reto pudessast ir svelta our in cumün pro mia duonna e far dar our da la scrivania quel palperi blau ed il vaider da tinta alba, intant pon las giuvnas far piz ad üna penna d’amblana!

Nina: Sar vaschin, eu nu savaiva cha vus vessat l’avaina da poet; i’m para cha ni vus ni Jelscha nu sajat uschè legers a chasa! (Peer II, 1954/55:13-14)

⁵³ Zur Parodie cfr. Genette 1982, insb. 1982:35.

⁵⁴ Cfr. die Umkehrung im karikierenden Gedicht *Sculptura puritana*: Die Waffe erscheint lächerlicherweise wenig anders als ein gespitzter Bleistift, «la lantscha pac oter co ün rispli / fat piz per scriver teis nom».

⁵⁵ Für die Milchmess in der bündnerromanischen Literatur cfr. insbesondere *A mesiras* von Muoth (1896), den Peer in seinem Sonett *Giachen Caspar Muoth* (Erstpublikation 1948) würdigt. Zur Thematik im Gedicht *Schelpcha infernala* cfr. auch Andry 2012.

Die Bäuerin Nina imitiert ein hohes, formelles Sprachregister. Sie bittet um Erlaubnis, auch ohne schriftliche Anfrage beim Alpvorstand den Kaffee für alle vorzubereiten. Der Vorsteher erweitert die Übertreibung, indem er ein Kind ins Dorf nach blauem Papier und weisser Tinte schicken will, die Mädchen könnten unterdessen eine Schneehuhnfeder spitzen. Die gewöhnlichen Schreibutensilien weisses Papier, blaue Tinte, Stahlfeder, werden hier durch phantastisch-verkehrte Werkzeuge ersetzt⁵⁶. Mit dieser Wendung wird suggeriert, dass in der traditionellen Bauerngesellschaft des Unterengadins durch ihre Erfahrungen als Emigranten manche Leute eine Ahnung von Subtilitäten des Kulturlebens zugebilligt werden – in einer früheren Passage wird darauf hingewiesen, dass der Alpvorstand als junger Mann im Frack durch Florenz spaziert sei. Indem der Senn die absurde Frage ins Phantastische verdreht, übertrifft er alle Erwartungen, so dass Nina ihrem Nachbarn prompt poetische Fähigkeiten attestiert, die sie an ihm noch nicht kannte und die sie vor allem der herrschenden guten Laune zuschreibt. Die beiden kurzen Passagen zeigen zudem eine Unterscheidung zwischen dem prosaischen, amtlichen Schreiben mit Bleistift auf Tabellenpapier und dem poetischen Schreiben mit einer unbekannten, weissen Tinte auf raffiniertes, blaues Papier mit einer alpinen und seltenen Feder, die bisher noch niemand verwendet hat; diese Wendung könnte allenfalls als Überhöhung ausgelegt werden, als codierter Hinweis auf eine erst noch zu erfindende, hochstehende rätoromanische Lyrik (dazu unten).

Weitere Beispiele dieser auch scherzhaften Auseinandersetzung mit dem Schreiben und seinen Funktionen in einer ländlichen Gesellschaft, wie auch die soziale Situierung des Dichters finden sich in Peers Sammlung von Essays, Aphorismen und ironischen Sentenzen *Tizzuns e sbrinzlas*⁵⁷. Seine wichtigste Sammlung von romanischen Erzählungen *Da nossas varts* enthält eine Satire auf einen Schreiberling, einem jungen Mann, der sich mit dem viel versprechenden Beginn einer literarischen Karriere herumschlägt, *Ûn cumanzamaint chi imprometta*. Portraitiert wird der Naivling Giosuè Vanzaira, der Dichter werden möchte, um endlich ernst genommen zu werden und etwas Bleibendes zu hinterlassen. Natürlich möchte er «etwas Schönes» schreiben, und beschliesst deshalb, sich an einen Roman zu machen:

⁵⁶ Für Umkehrungen der Attribute mit einer Wirkung zum Phantastischen cfr. auch das Gedicht *Cortegi*, 1948/2003:37, das Jacques Préverts *Cortège* aus dessen erster Gedichtsammlung *Paroles* (1946) nachempfunden ist.

⁵⁷ Peer II, 1951. Für Beispiele aus dieser Textsammlung siehe weiter unten.

Giosuè Vanzaira vaiva decis da d'vantar poet. Quai d'eira stat be her, propcha la tschertezza chi nu detta oter per metter our d'peis tschertas malcuntantezzas. Alch sto ün hom tour a man, far alch chi reista, alch chi t'il dà ün pa stima e preschentscha eir plü tard, cur chel nun ais plü. El vaiva bler gnü dubis, mo a s'impissar co cha'l magister Jon Rutin vaiva dit a seis temp ch'el vess üna penna ligera ed üna buna fantasia aint ils cumponimaints, schi'l curaschi il get sura sco'l lat bugli. [...] Sch'el voul sriver, schi stoja esser alch chi plascha, alch cha la glieud legia gugent. Bels vers o üna bella istorgia. Mo poesia nu vain cumprada, para, la glieud hozindi nun ha peida dad ir a spiglar poesias, pledins e rimas, ha plü gugent alch chi's mouva, alch trat nan da la vita, ün'istorgia. I nu fa nöglia neir scha l'ais lunga; quai fa star cun buonder. Dimena ün roman! [...] Mo alch ais tschert; fögls van plü bain, per cas chi's stopcha müdar. E quai capita, nevaira. Uossa savair sch'el ha da sriver cun o sainza lingias? I dischan chi's saja plü liber sainza, mo i's sto esser düsà a tgnair a suolch. E lura pudessa succeder chi nu's lascha lö avuonda per las correcturas. E quaists fögls lingiats da quai lungaint sco ün parket tiran adimmaint las raschladüras... Dimena sainza lingias, e trar svesc cul linger üna lingia cotschna, da möd chi reista ün brav uret per chatschar aint megl'dramaints. E bun sto'l esser, il palperi, gross e na massa glisch; sün bun palperi fast bler main fals, quai dschaiva fingià seis bapsegner, cun far oura il quint d'alp. (Peer II, 1961:67-68)

Der unbedarfte Vanzaira entwickelt seine Vorstellungen über den zu schreibenden Text vor allem anhand der Frage nach dem Papier: Heft oder Loseblätter, liniert oder blanko? Als Entscheidungsgrundlage zieht er Aussagen von anderen bei, nicht zuletzt diejenige seines Grossvaters beim Abschluss der Alprechnung, auf gutem Papier mache man weniger Fehler. Wie bei der Schreibfeder spielt hier also das beim Schreiben verwendete Material eine Rolle für den Inhalt des Textes. Die Ironie zielt hier in zwei Richtungen, einerseits auf die Herabsetzung des unbeholfen naiven Protagonisten durch seinen Vergleich des literarischen Schreibens mit dem der landwirtschaftlichen Buchführung, andererseits auf die bei manchem Schriftsteller fetischistisch gepflegte Papiaerauswahl und hoch ritualisierte Vorbereitung zum Schreiben⁵⁸. Ein weiterer Ort, den Vanzaira mit Schreibprozessen assoziiert, ist der Aufsatzunterricht in der Grundschule, auch dies eine reichlich naive Vorstellung für einen angehenden Schriftsteller, die

⁵⁸ Cfr. diesbezügliche Beispiele von verschiedensten Autoren im Tagungsband von Thüring u.a., 2010.

allenfalls auch auf das Bewusstsein des Zielpublikums des Autors zielt⁵⁹. Die ausschlaggebenden Faktoren für die Wahl der Gattung sind für den Protagonisten die Verkäuflichkeit des Produktes und das Publikumsinteresse; dabei steht fest, dass er etwas schreiben möchte «was gefällt». Ganz offensichtlich orientiert sich Vanzaira vorab an Beispielen aus der Trivialliteratur, was die Nennung einzelner Titel im Schaufenster des Dorfladens bestätigt. Titelgebung und Umschlagentwurf seines zukünftigen Romans – eine thematische Kombination der bäuerlichen Tradition und der technologischen Moderne – sind denn auch die nächsten Fragen, mit denen er sich mit der Hoffnung auf eine Position auf der Bestsellerliste auseinandersetzt. Er stellt sich so lange vor, wie er sein Buch schreiben wird, dass er darüber völlig verpasst, einen geeigneten Anfang zu finden. Während er über den eigentlichen Inhalt des geplanten Werks nichts mitteilt, offenbart der Möchtegern-Schriftsteller Vanzaira, dass er weder von anspruchsvoller Literatur noch von moderner Dichtung auch nur die leiseste Ahnung hat.

Erstaunlicherweise zeigen sich bei näherer Lektüre zahlreiche Parallelen zwischen dieser Satire und der vorhergehenden, auf reale Gegebenheiten basierenden Erzählung *Rablüzza*, wo der Ich-Erzähler berichtet, wie er und ein geschätzter Autor namens Cla Biert dessen Kurzgeschichten überarbeiten⁶⁰. Die bissige Parodie zum Schreiberling könnte sich also durchaus auch auf den Prosa schreibenden Freund beziehen, der sich von 1957 bis 1962 mit seinem Roman *La müdada* zu Tradition und Moderne im bäuerlichen Unterengadin herum-schlägt. Zudem beinhaltet sie eine gute Portion Selbstironie, nicht zuletzt bezüglich der Rezeption von Lyrik in einem Umfeld, wo der Dichter meint, sein Publikum zu kennen. In *Rablüzza* wird das Schreiben jedenfalls von seiner positiven, kreativen Seite gezeigt. Die Erzählung enthält neben vielen weiteren schreiblelevanten Details eine lebhafte und detaillierte Schreibszene, in der sich der Erzähler vorstellt, wie sein Kollege in der Mansarde sitzt und schreibt, wie er sich während der Arbeit gebärdet und wie er seinen Figuren Meister wird:

Sül plan sura vaiva Cla eir amo ün stanziccal cun ün maisin ed üna s-chaffa da cudeschs mez schmuschnada. Ninglur nu lavuraiva'l meglder

⁵⁹ Auch die linguistische Schreibprozessforschung ging in erster Linie von Schulsituationen aus, für eine Übersicht dazu cfr. z.B. Arne Wrobel, *Schreiben als Handlung. Überlegungen und Untersuchungen zur Theorie der Textproduktion*, Tübingen, Niemeyer, 1995.

⁶⁰ Zu einigen Aspekten der Gemeinsamkeiten von Peer und Biert cfr. unten, 4.2.1.1.

co in quella savur da palantschin, in quella glüm s-chürainta chi rivaiva be invidas aint da giassa. [...] Là sü d'eira'l bun da star uras cullas uras cur ch'ün'istorgia t'il t'gnaiva in frain, da möd ch'el invlūdaiva la tschaina e l'ura dad ir a durmir, e mettaiva giò lingia per lingia in quels creppaluns schlinchs cha be el sa leger. Sün fögls gronds scrivaiva'l, cul rispli, dond per main da che cluotschins da bainesser. Minchatant, cur cha sias persunas faivan sgiarbizz, sigliva'l in pè e giaiva quels duos pass vi e nan tanter l'üsche e la fneistra, dond risadas e fond mots e vieras per laschar oura tuot quai ch'el nun eira amo bun da tradüer illa scrittüra. Lura as tschantaiva'l darcheu plan e solen, plajond sias chomunas sco meters da maister suot il maisin, tendond il daint muossader sco chi fan ils magisters cur chi vain alch nouv. Pro el quel mot voul dir: uossa s'inaguardai, mosters, ch'eu's pigl per la canizza! Quant ch'eu vess t'il vulgü guaitar üna jada adascus e verer a far ün'istorgia cun mots e suspüers e scriblottadas, mo quai n'haja be dad el ch'el sto inscenar quist teater per rivar inavant. E co fessa'l la muostra a quels puobs maltrats ed a quellas bajadras da Büglgrond sainza siglir in pè qua e là e'ls dir las quantas chi'd ais? El sto far da grit e dir plaschantinas per cha seis models stettan salda e per chi nu s'inaccordschan ch'el bütta la rait, qui ais la fatschenda. El sto tuottafat s'inamurar in sia istorgia, s'inavrir da quellas vuschs ch'el doda e tschüffer svelt il mumaint cun alch trattas da la penna sco cun latschs chi's stendschan intuorn la praja. (Peer II, 1961:61-62)

Es wird hier der Arbeitsort mit seinem Mobiliar, seinem Geruch und seiner Beleuchtung beschrieben, die Handschrift des Schreibenden, Schreibwerkzeug und Papier finden Erwähnung. Von dieser konkreten Ebene zur geistigen Beschäftigung ist es nur ein kleiner Schritt, angefangen bei der Selbstvergessenheit des in seinen Erzählungen gefangenen Autors zu Pusten, Lachen, Mimik und Gestik, womit er sich in seine Geschichten hineinsteigert. Zwischendurch muss er sich gestisch und akustisch Luft machen, weil er einiges noch nicht in Schrift umsetzen kann, so dass der Transformationsprozess vom Konzept im Kopf zur Schrift hier gewissermassen in vorschriftlicher Gestik sichtbar wird⁶¹.

Die lyrischen Schreibszenen bei Peer sind eher ernsthafter oder sogar pathetischer Natur, und sie implizieren eine vertiefte Auseinandersetzung mit den komplexen Aspekten des Schreibens in literarischen Traditionen. Als erstes Beispiel folgt eine einzelne Strophe aus dem langen Gedicht *Clom d'amur* (Liebesruf, 1960/2003:142-146, V. 79-83), das auf Assoziationen zu verschiedenen,

⁶¹ Cfr. dazu auch unten, 2.3.3.

positiv besetzten Körperteilen aufgebaut ist. Dieses Gedicht könnte sich in die von Vadé aufgeführte Reihe französischer Verse (von Musset, Hugo, Beauléaire) einfügen, in denen vom Dichter intime Gefühle mit der Absicht offenbart werden, bei den Lesenden ähnliche Gefühle anzusprechen:

Le sujet lyrique romantique [...] pourrait donc être défini comme une instance d'énonciation produisant des énoncés poétiques dont le référent serait l'intimité même de l'auteur, en tant qu'elle partage un domaine commun avec l'intimité du lecteur. (Vadé 1996:15)

Wie Vadé hervorhebt handelt es sich bei seinen Beispielen nicht um ein individuelles oder gar autobiographisches Ich, sondern um ein stellvertretendes, lyrisches Subjekt (cfr. dazu auch Riatsch 2008:169ff.). Wir betrachten hier isoliert die dreizehnte Strophe, die unseren thematischen Zusammenhang betrifft:

80 Eu s'am mans chi scrivian
 attents sur l'albur spaventusa
 e sainza confin dal palperi
 mans chi tschüffan il vierf fütigiv
 e'l tegan ferm per adüna

In diesen Zeilen zeigt sich die wichtige Funktion der Geste des Schreibens aus der Hand als ausdrucksvollem Körperteil. Die Hände von Autoren beschreibt Peer auch in seinen Tagebuchnotizen zur Begegnung mit Michaux und Eliot (cfr. unten, S. 245). Die Beschreibung der Gestik (Hand) und der Instrumentalität (Papier) führt zur Fügung der Worte: «aufmerksam gleitet die Hand über das schrecklich weisse und endlose Papier», «Hände, welche die flüchtige Sprache für immer festhalten». In diesem Vierzeiler wird das Schreiben als Transformationsakt von vortextuellen Impulsen zu einer geschriebenen, auch von anderen nachvollziehbaren Spur auf Papier skizziert⁶². Vor dem Akt des Schreibens besteht die Leere und die Angst davor, der *horror vacui*: In dieser Phase empfindet der Dichter die Angst vor den vielen Möglichkeiten – es wäre alles möglich, viel mehr als auf dem Papier in seiner Begrenztheit je Platz finden kann – aber auch die Angst vor dem eigenen Versagen. Dieser schwierige Moment wird in verschiedenen Ausdeutungen von zahlreichen Autoren beschrieben (für Peers

⁶² Cfr. oben 1.4.2. das Zitat aus Segre 1999:79.

poetische Thematisierungen cfr. unten), eine sehr schöne Beschreibung der Angst vor der Leere und der «Eingebung», die diese zu überwinden hilft, findet sich in Theo Candinas Essay *Co jeu scrivel ina historia* (1986:26):

[...] jeu erel en stiva da mia casa da vacanzas e level scriver, cul rispli enta maun, il fegl schuber ed innocent davon mei. Jeu level scriver, gie jeu stuevel scriver, pertgei ch'jeu vevel survegniu in congedi pagau per quei intent. Mo tut las bialas historias che jeu vevel planisau, per part schizun skizzau, fuvan suffladas vi e da finiastra ora. Ei era vit en mia cavazza, mes sentiments fuvan cavortgs, e jeu sesenteval mal, bunamein da rietscher mal. E vid la preit quella benedida ura che fageva tic-tac, adina vinavon tic-tac, envi ed enneu, tic-tac, cun ina monotonia sgarscheivla, igl entir moviment sigl entir mund.

Stagnaziun cumpleta, simbol probabel da miu pli intern esser. Jeu erel pigliaus e serraus el claus senza remischun. Lu ei la brastga da quei moviment da l'ura segliada vi sin miu tschurvi, sin mia olma ed jeu hai entschiet a scriver sco en siemi:

«L'ura fa tic-tac. Gion Barlac ei el claus...» Aschia ei quei Gion Barlac ch'jeu vevel aunc maina viu ni udiu staus cheu sco ina appariziun salvonta en ina situaziun desperada.

Ingold beschreibt die Situation des Autors vor dem leeren Blatt als zwanghafte Situation, aus der er sich erst schreibend befreien könne:

Der Autor hat sich zunächst also stets mit einer Notwendigkeit, einer Zwanghaftigkeit auseinanderzusetzen; das weisse Blatt, auf dem irgendwann der Zufall in Form einer ersten Eingebung sich niederschlägt, ist kein Ort der Freiheit, – diese muss, der Schreibnot, dem Schreibzwang zum trotz, im Akt des Schreibens überhaupt erst gewonnen werden. (Ingold 1992: 374)

Paul Valéry seinerseits betont in seinem *Cours de poétique* vor allem die Einschränkung, die diese Festlegung im «sichtbaren Werk» bedinge:

Mais quel que soit le détail de ces jeux ou de ces drames qui s'accomplissent dans le producteur, tout doit s'achever dans l'œuvre visible, et trouver par ce fait même une détermination finale absolue. Cette fin est l'aboutissement d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre au moment où la main agit, en un commandement unique, heureux ou

non. Or, cette main, cette action extérieure, résout nécessairement bien ou mal l'état d'indétermination dont je parlais. (Valéry 1944/2002:840)

Die Hand bei Valéry wird zum Werkzeug für die nachvollziehbare und sichtbare Verschriftlichung, die wegen ihrer Materialität die Auflösung der potentiellen, inneren Gestaltungsmöglichkeiten zu Gunsten einer umzusetzenden Version voraussetzt. Die in der zitierten Strophe Peers metonymisch eingesetzte Hand – welche die verschiedenen, auch geistigen Aktivitäten des Dichters während der Kreation einschliesst – hat in literarischen und religiösen Texten eine lange Tradition. In diesem Bild wird der komplexe Transformationsakt von der Überwindung der Angst vor dem leeren Blatt bis zu einer Textualisierung mittels Schreibgerät auf Papier auf eine körperhaft, gestische Ebene herunter gebrochen.

Die Metonymie der schreibenden Hand hat illustre Vorgänger: Ein literarisches Beispiel dazu aus dem Spätmittelalter findet sich im unten zitierten Gedicht von Guido Cavalcanti, wo die Hand als schreibendes und fühlendes Subjekt dargestellt wird: «la man che ci movea dice che sente / cose dubbiose nel core apparite...». Der mittelalterliche Scholastiker Robert Grosseteste verwendete die schreibende Hand, «in deren Schreibfähigkeit alle jeweils realisierten Zeichen der Schrift formal vorgegeben sein müssen», auch als Metapher, um das Hervorgehen aller in der Welt bekannten Wesensformen aus Gott darzustellen. In einem solchen mystischen Verständnis müsste also das schreibende Organ das ganze Schriftwerk des Autors im Kern enthalten⁶³. Grundlegend für die Verwendung gerade dieser Metapher war wohl nicht zuletzt die in einer talmudischen Sichtweise magische Wichtigkeit der schreibenden Hand bei der Widergabe der Heiligen Schrift. In dieser konnten Fehler beim Schreiben nicht nur den Text, sondern auch die beschriebene Welt zerstören.

Eine weitere Verdichtung erhält die zitierte Strophe Peers durch die verwendeten poetischen Mittel. Zur Eröffnung wird das spiegelbildliche Syntagma «s'am mans» verwendet, dessen vokalische Betonung des -a- durch die ganze Strophe läuft und durch die Verbindung mit frikativen und liquiden Konsonanten wie «scrivan, albur, spaventusa, dal palperi» noch verstärkt wird. Die Schlüsselbezeichnungen für den Schreibanfang sind also nicht nur konzeptuell sondern auch lautlichen miteinander verbunden, das Wort «mans» wird zudem im Zeilenanfang von V. 4 nochmals aufgenommen und somit verstärkt. Auch

⁶³ Cfr. Blumenberg 1986:55. Grosseteste (1175-1253), Staatsmann, Philosoph und Bischof von Lincoln, wird als ein Vorgänger des modernen, wissenschaftlichen Denkens angesehen.

bezüglich der verwendeten Register beinhaltet die Strophe einige Auffälligkeiten: Das Verb «eu s'am», die Adjektive «spaventus» und «fügitiv» werden umgangssprachlich kaum verwendet und können einem hohen Register zugeordnet werden. Das Nomen «albur» (die Weisse, das Weisssein) erscheint in keinem romanischen Wörterbuch und scheint somit eine Neubildung in Analogie zum italienischen *albore*⁶⁴. Die beiden archaisierende Formen «confin» und «vierf» können als Bezug zu entscheidenden Kapiteln der romanischen Literaturgeschichte gelesen werden: «confin» in dieser italianisierenden Form als Anspielung auf die Sprache der Engadiner Dichter aus den Auswandererkreisen des 19. Jahrhunderts, die «dichtenden Zugschwalben», die gemäss Peer eine «eigentliche Kunstliteratur» erst begründet haben⁶⁵. Die Bezeichnung «vierf/vierv» hingegen ist der bündnerromanischen Bibelsprache des 16. Jahrhunderts entnommen⁶⁶, mit der Assoziation zum biblischen Gotteswort und der Bezugnahme auf die als Spracherneuerer und Sprachausbauer⁶⁷ grundlegenden Reformatoren Roma-

⁶⁴ In Andrys *Anmerkungen zur potischen Sprache* von 2006 erscheint «albur» als Neologismus. Als weiteres Nomen für «weiss» verwendet Peer das zwar seltene aber immerhin nachgewiesene «albezza».

⁶⁵ Peer III, *LB* 15.2.1963, cfr. dazu unten 3.3.1.

⁶⁶ Die DRG Redaktion (das Wort wurde noch nicht bearbeitet) gibt folgende etymologische Ableitung an: «vierv» < lat. VERBUM und Kollektiv «viarva/verva» < lat. pl. VERBA. Vorkommen bei Bifrun, Chiampell, Travers und in weiteren alten Texten, dann wieder bei Lansel, Chasper Pult, Reto Caratsch und Andri Peer. In den idiomatischen Wörterbüchern werden s.v. angegeben: O. Peer: Sprache, Zunge, Wort (poetisch); Vieli-Decurtins: das göttliche Wort, Wort, Sprache. In häufiger Kombination «vierv divin» (Wort Gottes) und «vierv matern» (Muttersprache). Cfr. auch Werktitel wie *Vierv ladin* für die Grammatik von Arquint (1964) und *Viarva romontscha* für die linguistische Studie von Decurtins (1993).

⁶⁷ Cfr. dazu Heinz Kloss 1978:25: «Die Bezeichnung «Ausbausprachen» könnte umschrieben werden als «Sprachen, die als solche gelten aufgrund ihres Ausbaus, ihres «Ausgebautseins» zu Werkzeugen für qualifizierte Anwendungszwecke und -bereiche». Sprachen, die in diese Kategorie gehören, sind als solche ankerkannt, weil sie aus- oder umgestaltet wurden, damit sie als standardisierte Werkzeuge literarischer Betätigung dienen könnten.»

nischbündens – allen voran Bifrun und Chiampell – die Peer eingehend studiert und gewürdigt hat⁶⁸.

Mit der Hervorhebung der Bedeutung des «Worts» öffnet er aber auch ein Fenster zu einer wichtigen Diskurstradition der modernen Lyrik, angefangen mit der berühmten Aussage Mallarmés, Gedichte würden nicht mit Ideen sondern mit Worten gemacht, bis hin zu der von verschiedenen Autoren geäußerten Überzeugung, nicht der Dichter bediene sich des Wortes, sondern das Wort beherrsche den Dichter (cfr. z.B. Ingold 1992:364ff.). In seinem 1926 erschienenen und 1960 in deutscher Übertragung im Arche Verlag publizierten Essay *Wie man Verse macht* umschreibt Majakowski unter den «Voraussetzungen [...] für den Beginn einer dichterischen Arbeit» auf ganz industrielle Art und Weise das «Material» seines Handwerks⁶⁹. Die Ausführungen zum «primären Verhältnis zum Wort» sind auch ein wichtiger Aspekt des Vortrags *Probleme der Lyrik* von Gottfried Benn, und sie werden wie folgt eingeleitet:

Nämlich, werden Sie fragen, was ist denn nun eigentlich mit dem Wort, die Theoretiker der Lyrik und die Lyriker sprechen immer von dem Wort, wir haben doch auch Worte, haben Sie denn besondere Worte – also was ist mit dem Wort? (Benn 2001:23)

Andri Peer waren diese Erörterungen nicht unbekannt, bezeichnet er doch in seinem ausführlichsten Aufsatz zum poetischen Schreibprozess *Tant per dar ün tschüt in fuschina* beispielsweise Walter Höllers *Theorie der modernen Lyrik*, «il stupend cudesch» als Lektürequelle für Majakowskis *Wie man Verse macht*⁷⁰. Die

⁶⁸ Im Fall von Bifrun, Chiampell u.a. betrifft dieser Ausbau die Kodifizierung einer vorher nur punktuell verschriftlichten Regionalsprache durch deren Anwendung in anspruchsvollen und vielseitigen Bibeltexten, die eine Systematisierung der Grammatik, eine lexikalische Erweiterung und mehr voraussetzt, cfr. dazu Liver 2010. Die durch irredentistische Ansprüche der 20er- und 30er-Jahre provozierte Abgrenzung der Rätoromania zum Italienischen hatte u.a. eine wertschätzende Wiederentdeckung dieser «Klassiker» zur Folge. Die Publikation *Meis testamaint* von Chasper Pult (1941) ist ein wichtiger Referenztext für diese Wertschätzung, welche auch für Lansel eine wichtige Rolle spielt. Gangale vermittelt die Klassiker den jungen Erwachsenen von Peers Generation, cfr. dazu auch Peers publizistische Beiträge sowie unten 3.3.2. und 3.3.4.

⁶⁹ Es wird aus der 1960 herausgegebenen und Andri Peer zugänglichen deutschsprachigen Ausgabe zitiert.

⁷⁰ Die aufwendige, revidierte und ergänzte Neuauflage von Höllers *Theorie der modernen Lyrik* im 2003 weist auf die immer noch gültige Übersicht der zentralen Aufsätze zur Poetik von hervorragenden Lyrikern der europäischen Moderne hin. Zu Majakowski cfr. 2.3., zu Peers Aufsatz 3.2.1.3.

Rekurrenz der Nomen von «vierf» und «albur» im gesamten dichterischen Werk verweist auf den poetischen Idiolekt Andri Peers und auf das vernetzte System seiner meta-poetischen Vorstellungen⁷¹. Wie das Gedicht *Scrivonda* (1980/2003: 363) beispielhaft zeigt, weist der Peerismus «albur» als Synekdoche für das leere Papier auf den Kontext des Schreibens. Das zwanzig Jahre nach *Clom d'amur* publizierte Gedicht thematisiert ebenfalls die auf dem vorerst leeren Blatt entstehende Textualisierung. Trotz einiger Parallelen kommt dem Lesenden hier jedoch – ganz im Gegensatz zur dortigen Überhöhung des Schreibens – eine heftige Polemik entgegen:

	<i>Scrivonda</i>	<i>Schreibe</i>
	Aintimmez l'albur lovast tias chajas muos-cha. Text –	Mitten ins Weisse setzest du deinen Fliegendreck. Text –
5	che palpa, sgambetta, bricla sur quai via? Muos-chins, arogn, insects chi san il code ourdadoura.	was tastet, beinelt, krabbelt darüber hinweg? Mücken, Spinnen, Code-kundige In-Sekten,
10	Mo tū restast sulet.	und du bleibst allein ⁷² .

Die Zeilen zeigen einen aus verschiedenen Registern und Sektoren vermischten Wortschatz, wie er für das «moderne Gedicht» charakteristisch ist (cfr. Gauger 1995): neben gesuchten und gebildeten Nomen und Syntagmen wie «albur» und «lovar plets», wird für die vielfältige Aktivität dieser Insekten die expressive Anhäufung «palpa, sgambetta, bricla» verwendet, die als eine unangenehme Einvernahme gelesen werden kann. Daneben erscheinen technische und wenig poetische Neologismen wie «text» und «code» und aus dem vulgären Wortschatz «chajas muos-cha». Diese letzte Wendung für die dichterischen Worte ersetzt mit einer frappanten Herabsetzung das feierliche und ehrwürdige «vierf» der oben zitierten Strophe. Das Gedicht wird hier als ein von «Insekten, die den Code wissen» behandelten Text gesehen. Von welcher biologischen Spezies hier die Rede ist, wird erst bei der Lektüre der deutschen, ebenfalls von Peer stam-

⁷¹ «L'idioletto è la varietà personale di una data lingua, la configurazione assunta da un sistema linguistico nell'uso di una persona (nel nostro caso di un autore)». In: Segre 1999:91.

⁷² In: Peer I, 1980:15. Übers. id.

menden Übersetzung ganz klar, den «Code-kundigen In-Sekten». In diese Übersetzung integriert Peer geschickt die von Genette hervorgehobene paratextuelle Kommentarfunktion des Autors als Übersetzer (1987:408), mit dessen Hilfe sich die Sekte der von strukturalistischen Theorien beeinflussten Literaturkritiker identifizieren lässt, in deren Literaturwahrnehmung – nach Aufsätzen wie *La mort de l'auteur* von Roland Barthes (1968) – der Dichter keinen Platz mehr hat, sondern ausschliesslich der isolierte Text mit fachspezifischem Vokabular analysiert wird⁷³. Der Schöpfer der Verse seinerseits empfindet diese Kritik als uneigentlich, erniedrigend und frustrierend – er fühlt sich allein gelassen und vermisst eine Rückmeldung des lesenden Gegenüber (cfr. dazu 4.1.1.). In diesem Gedicht scheint die poetische «Schreib-Szene» nach Campe durchwegs durch ein Problem, dass die freie Kreativität stört, motiviert zu sein.

Die literarisierte Anspielung auf das Schreiben in schreibfernen semantischen Feldern steht ebenfalls in Analogie zu einer verbreiteten Tradition, wie schon eines der ersten italienischsprachigen Texte, das bekannte *Indovinello veronese* (Ende 8. Jh.) zeigt: «Se pareba boves, alba pratalia araba, / albo versorio teneba, et negro semen seminaba.» In diesem von einem veronesischen Schreiber in einem liturgischen Text angebrachten Rätsel stehen die landwirtschaftlichen Geräte während der Aussaat stellvertretend für seine Schreibarbeit, die Ochsen für die Hand des Schreibenden, der weisse Pflug für die Feder, die weissen Wiesen für das Papier und der schwarze Samen für die Tinte⁷⁴. Die Konzentration vor dem Schreiben wurde im Bereich historischer Schreibpraktiken in verschiedenen Kulturen ausgiebig kommentiert, in einem religiösen Kontext konnte sich dieser Moment des Schreibprozesses bis ins Mystische steigern. In anderen Zusammenhängen bekam und bekommt er gelegentlich neurotische Züge, was auch Zeugnissen zeitgenössischer Schriftsteller zu entnehmen ist, die über die ihnen notwendigen Gewohnheiten und Instrumente berichten:

⁷³ Die «*Nouvelle critique*», die in den sechziger Jahren auf den Plan tritt und bekannt wird durch ihre eindringliche Beschäftigung mit dem literarischen Werk als einem T e x t, d.h. als einem auf seine Struktur und Funktion hin analysierbaren G e g e n s t a n d» (Hay 1984:309, Hervorhebung id.).

⁷⁴ Alle Angaben und das Textzitat in: Ferroni 1991:62-63.

Si l'on interrogeait bon nombre d'écrivains d'aujourd'hui (mais cette enquête importante n'a jamais été tentée)⁷⁵, on s'apercevrait sans doute qu'ils ne peuvent se mettre à écrire sans un certain appareil d'habitudes et d'instruments: la prédilection de certains horaires, de certains lieux, le goût de la papeterie, tout cela développé parfois jusqu'à l'obsession, comporte un ensemble inextricable de motivations: peur de la page blanche, effroi de la stérilité possible [...], sacralisation de l'écriture comme vérité [...], fascination de la jouissance qui est attribuée à l'exercice manuel du graphisme. (Barthes 1973/2002:309-310)

Die weissen Farbe interessiert Peer in Bezug auf Gedichte von Mallarmé und Rimbaud: «[...] quel alb predilet, la culur absainta, la culur dal vöd, dal nüglia, da l'abolizium chi schmütscha [...]» (Peer III, *FL* 1957/2011:135). In seinen eigenen Gedichten gehört das Weiss zur rituellen Vorbereitung, der schweifende Blick des dichtenden Ich trifft auch neben dem Papier immer wieder auf weisse Flächen, in den Wolken etwa, oder im Schnee. Auf diesen Flächen gilt es unleserliche Zeichen zu entziffern oder zu schreiben: «E sur l'albur dals mürs fingià sulets / va la sajetta verda dal zerpaischem» (*Daman d'instà*, cfr. auch unten, 2.2.). Auf die weisse Mauer zeichnet der grüne Blitz der Eidechse, auf dem Augapfel der Geliebten stehen unleserliche Zeichen: «Ün pled / ais scrit in teis alb d'ögl / ch'eu nu sun bun da leger» (*Ün pled*). Der Traum erscheint ebenfalls als ein schwer verständliches Zeichensystem: «Sömmi, tü ieroglif / cha'l Destin malvugliant / tessa illa schmurdüm» (*Il sömmi*); nackte Bäume zeichnen Hieroglyphen in den wolkigen Himmel, «La bos-cha nüda / scriva perquai aint / seis ieroglifs / sün tschël nüvulaint» (*Cresch survaglià*). «Sülla naiv suolva / n'haja scrit teis nom / cul piz dal bastun» (*Clom per scrit*) ist eines von mehreren Beispielen in bündnerromanischen Gedichten, wo in den Schnee geschrieben wird – eine typisch alpinromanische poetologische Isotopie⁷⁶, die hier an magische Rituale anknüpft? Der angestrengte Versuch undeutliche Zeichen zu entziffern ist jedenfalls auch ein allgemeines Thema moderner Literatur, wo die Sprache selber vermehrt in der Dichtung problematisiert wird, indem Autorinnen und Autoren die Suche nach einer neuen Sprache zum Thema machen.

⁷⁵ Seit 1973 wurden verschiedene solcher Umfragen gemacht, eine Beispielsammlung, in der auch Barthes selbst zu Wort kommt, ist der bereits zitierte Band von Rambures 1978.

⁷⁶ Diesbezügliche Beispiele sind Clo Duri Bezzolas *Semenza*, in: 1998:122, Tina Nolfis *Perioda*, in: 1983:43 und Tresa Rüthers-Seelis *Unviern*, in: 1987:[37]. Zum Begriff Isotopie in der Literaturanalyse cfr. Segre 1999:32-34.

Barthes stellt die These auf, nicht der Sprachverstand leite die Schrift, sondern das Auge und die Hand:

L'écriture n'est en somme rien d'autre qu'une *craquelure*. Il s'agit de diviser, de sillonner, de discontinuer une matière plane, feuille, peau, plage d'argile, mur. C'est ainsi qu'aux temps très anciens de la Chine on commença à «lire», à des fins divinatoires, les craquelures apportées par le feu aux écailles de tortues, ou les traces des pattes d'oiseau sur le sable. (Barthes 2002:289)

Um diese Suche nach einer neuen Sprache darzustellen, wird verschiedentlich ein Bezug auf Herkunftsmythen von Schriften und die Schwierigkeit, diese zu entziffern, hergestellt. Nicht immer ist es ohne weiteres verständlich, was Autoren genau damit meinen⁷⁷. Hans-Martin Gauger versteht diese Suche der Moderne nach einer neuen Sprache als die Suche nach einer Sprache, die von keiner traditionellen Diskurstradition besetzt ist, die vielmehr eine «überhistorische» oder gar mythische Konzeption haben kann:

Es handelt sich also bei der Suche nach der «neuen Sprache» der Moderne nicht um Einzelsprachen; es geht um Sprechweise innerhalb von Einzelsprachen, und es geht darum, sich von Diskurstraditionen zu lösen und eine neue – vielleicht rein individuelle – zu schaffen⁷⁸.

Auf eine mythische Konzeption der poetischen Sprache kommt Andri Peer verschiedentlich zu sprechen und gerade die Verwendung des Wortes Hieroglyphe für solche Zeichen verweist auf eine archetypische Vorstellung davon (cfr. dazu Riatsch 2003a). Zwei weitere Gedichte Peers, in denen Schreibszenen dargestellt sind, zeigen den sinnenden Dichter an einem Tisch beim Fenster, das Schreiben vorbereitend oder eine Eingebung erwartend: Die beiden Gedichte

⁷⁷ Ein diesbezügliches Beispiel ist die verzweifelte Suche der Protagonistin in Ingeborg Bachmanns unvollendetem Roman *Der Fall Franza*, die auf ihrer Ägyptenreise im Haschischrausch ein Band mit Hieroglyphen vor dem inneren Auge vorbeiziehen sieht: «Unter den geschlossenen Lidern lief ein Zeichenband, mit schwarzweissen Ornamenten bedeckt, es lief und lief, und die Hieroglyphen walzten über ihre Augen, unter ihren Augendeckeln. Die Augen wieder offen, blitzschnell geöffnet trotz des Drucks, damit diese unentzifferbare Schrift ins Stocken kam. [...] Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang.» Bachmann, Bd. III, 1993:443. *Der Fall Franza* wurde erstmals als Hörfunkaufnahme 1966 teilweise veröffentlicht.

⁷⁸ Cfr. Gauger 1995:95, Zitat 1995:97.

Daman d'utuon (1955/2003:63) und *Penna nouva* (1985/2003:429) beinhalten eine Reihe von sich entsprechenden bzw. gegensätzlichen Elementen, in denen Gefühle und Gedanken des dichtenden Ich wiedergegeben sind. Folgen wir den Publikationsdaten der beiden Gedichte, umrahmen diese beiden Szenen, wenigstens annähernd, die poetische Aktivität von Andri Peer und halten eine ganz unterschiedliche Lebensstimmung und mit ihr die Erwartungshaltung bezüglich der dichterischen Kraft in verschiedenen Epochen fest⁷⁹.

	<i>Daman d'utuon</i>		<i>Penna nouva</i>
	Il tschêl surria sün meis quaderns cun grans sparpagliats da sulai.		Cun quista penna scrivaraja, spranza, bellas robas e robas bellas: memento mori!
5	Eu mord illa penna e guard intuorn e nu sa che chi'd ais cun mai	5	La bos-cha as sgrischa our in üert, cul sainin da las trais chi talocca rafichuoss, nan dal sunteri,
10	La bos-cha sbaluonzcha aint il vent d'utuon e'ls chamins han binderas d'argient	10	uossa chi glüschan plü albas las fossas vidvart la foppa, illa glüm chi rampcha suranan
	Eu poz mia teista aint in meis man e'm lasch eir eu ir cul vent	15	cun griflas da pingoula.
			december 1983

Neben dem Schreibort kommen in beiden Gedichten das Instrument – die Schreibfeder – und das Licht auf einer weissen Fläche vor, «sulai / quaderns» und «glüm / fossas plü albas». Bäume bewegen sich, einmal im Wind, einmal erschauern sie unter dem anhaltenden Läuten des Totenglöckleins. Während im ersten Gedicht der Himmel lacht, hat das Licht im zweiten nur noch «Baumwollkrallen», eine wohl vom Syntagma «sulai cun griflas»⁸⁰ abgeleitete Meta-

⁷⁹ Erste Gedichtsammlung 1946, letzte zu Lebzeiten 1985. Cfr. dazu auch unten, 4.

⁸⁰ Gemäss DRG, s.v. «griffila»: ««stechende Sonne», jedoch nur spor. durchscheinend und daher nicht sehr wärmend». Die Wendung ist dort auch für Cla Biert nachgewiesen. Cfr. dazu auch Riatsch 2008.

pher, welche die weissen Wolken einbezieht, die in den silbernen Rauchfahnen des ersten Gedichts ihr Gegenstück finden. Während im ersten Gedicht das schreibende Subjekt seinen Träumen nachhängt und sich schliesslich vom inspirierenden Wind in den unendlichen Raum davontragen lässt, bleiben im zweiten Gedicht seine Gedanken, und mit ihnen seine Imagination, trotz der neuen Feder an den weissen Gräbern hängen; das Schöne, das das Ich schreiben möchte, erscheint ihm durch die Vergänglichkeit des Seins definitiv eingeschränkt und in Frage gestellt.

Die verwendeten, poetischen Mittel sind unterschiedlich und weisen auf den Weg hin, den der Poet in den dreissig dazwischen liegenden Jahren gegangen ist: In *Daman d'utuon* zeigt sich die Leichtigkeit und Verspieltheit in vier Dreizeilern mit unterschiedlich langen Versen, die sich aber in ihrer Länge von Strophe zu Strophe ungefähr entsprechen: Der erste Vers hat jeweils fünf oder sechs Silben, der zweite vier oder fünf und der dritte sieben bis neun Silben; die Endverse der vier Strophen (V. 3, 6, 9, 12) reimen sich im Schema aa bb. Auffällig ist zudem die Alliteration der anaphorischen «e» / «eu» am Strophen- bzw. am Versanfang. Das Gedicht *Penna nouva* ist nicht in Strophen untergliedert, bei oberflächlicher Betrachtung auf Versebene lässt sich wenig Regelmässigkeit finden⁸¹. Die fünfzehn Verse sind jedoch durch ein komplexes Netz von aufeinander bezogenen Lauten und Lautverbindungen miteinander verbunden: die anfänglichen Vokale auf «-enna / -ella» werden vom «o» in «robas» (V. 3) abgelöst, dass sich dann in «memento» und «mori» (V. 4) wiederholt. Dieser «tiefe» Ton wird fortgesetzt und, durch frikative Konsonanten ergänzt, in «bos-cha» (V. 5), «talocca rafichuoss» (V. 7), «uossa» (V. 10), «fossas» (V. 11) bis «foppa» (V. 12) gesteigert, so dass das drohende Lebensende, welches den sinnenden Dichter beschäftigt, durch die lautlichen Entsprechungen im verwendeten Vokabular eine rekurrente Insistenz hat, die wiederum dem hartnäckigen Läuten und dem Klang der Totenglocke entspricht. Erst im zweiten Teil des Gedichts taucht mit dem Laut «ü» in «glüschan plü» (V. 10) und «glüm» (V. 12) ein neuer lautlicher Aspekt und mit ihm die symbolische Entsprechung des Lichts und der Hoffnung auf. Parallel dazu findet sich eine lautliche Entsprechung zwischen «spranza» (V. 2) und «suranan» im zweitletzten Vers (V. 14), diese Hoffnung scheint sich im abschliessenden «sulai cun griflas» (V. 15) als ermutigendem Naturphänomen zu bestätigen.

⁸¹ Für eine vertiefte Metrik- und Formanalyse bei Andri Peer cfr. die angeführten Publikationen von Renzo Caduff.

Wie das folgende Sonett von Guido Cavalcanti zeigt, steht das *topos* des alternden, über seinen Schreibutensilien seufzenden und sich mit Todesgedanken quälenden Poeten in einer weit zurückreichenden Tradition:

- Noi sian le triste penne sbigotite,
le cesoiuze e 'l coltellin dolente,
ch'avemo scritte dolorosamente
quelle parole che vo' avete udite.
- 5 Or vi diciàn perché noi sian partite
e sian venute a voi qui di presente:
la man che ci movea dice che sente
cose dubbiose nel cor apparite,
- 10 le quali ànno distrutto sì costui,
ed ànnol posto sì presso alla morte,
ch'altro non n'è rimasto che sospiri.
- Or vi preghiàn quanto possiàn più forte
che non sdegniate di tenerci, noi,
tanto ch'un poco di pietà vi miri.

Der nicht mehr zum Schreiben fähige Dichter überlässt seine Schreibutensilien den Lesenden, die seine Worte oder Gedichte gehört haben, damit sie sie aufbewahren und wohl auch weiter verwenden. Kritiker verweisen auf thematische und syntagmatische Affinitäten dieses Sonetts zur *Vita Nova* und zu den Epigrammen Dantes, wo die Schreibinstrumente vom alten Dichter den Musen oder Hermes geopfert werden. Cavalcantis sprechende Schreibinstrumente aus dem 13. Jahrhundert werden auf jeden Fall als genialer Einfall gewürdigt: es handelt sich hier um eine grossartige Schreibszene *ante litteram*⁸².

Die beiden Gedichte Peers können selbstverständlich auch als konkrete, biographische Beschreibung des Arbeitsplatzes gelesen werden. So kann es von Interesse sein, dass das Studierzimmer von Andri Peer an der Rütihofstrasse in Winterthur Aussicht auf den nebenan gelegenen Friedhof hatte und – ganz abgesehen von literarischen Traditionen – ein realer Kontext Hintergrund des Gedichts sein kann. Zu diesem wichtigen Arbeitsplatz äussert sich Peer, wie

⁸² Cfr. auch Gorni 2001:33ff. Guido Cavalcanti lebte von ca. 1260-1300. Das Gedicht wird zitiert nach Cavalcanti 1995:42f.

schon erwähnt, in einer ausführlichen Beschreibung im Essay *Meis cudeschs*⁸³. Die bedeutungsvolle Umgebung des Studierzimmers wird durch die Anwesenheit ausgesuchter Bücher, Bilder und Gegenstände unterstrichen, der erreichte Status des intellektuellen Bauernsohns wird hier wie auch in den Fernsehportraits von Spescha (1973) und Denoth (1982) inszeniert und als kreativer Ort ritualisiert. Dazu gehört u.a. die magisch anmutende, unterstützende Präsenz von Manuskripten der verstorbenen Mutter und nahestehender Freunde. Auch mit den Möbeln hat es eine besondere Bewandnis, sind sie doch zum Teil von Freunden gefertigt, wie «la curuna bella da dschember, lavurada e regalada da Cla Biert, s-chaffal chi perchüra natüral la libreria rumantscha⁸⁴» sowie der – ebenfalls aus symbolträchtigem Arvenholz⁸⁵ – vom Schreiner, Jugend- und Tourenfreund Rudi Nick hergestellte Schreibtisch⁸⁶,

üna scrivania simpla cun alch scrignous ingio ch'eu tegn in salv documainta, attestats, urdegns da sriver e tinta, mo eir manuscrits nuels. [...] Giö per terra, uschè ch'eu poss tendscher sainza m'alvantar da la sopcha, spettan üna schurma mappas da chartun cun aint manuscrits da poesias, insais e novellas, plans e sbözs in tuot ils stadis da madüranza; da quels malapaina dschermuogliats ed oters chi voutan be amo l'ultima sulagliada. Là dorman eir meis gös auditivs fingià passats tras l'antenna granda da Beromünster e las novellas da Cla Biert e Reto Caratsch manuscrittas, perche eu saint gugent la vaschianza da quai chi m'ais paraint. [...] In üna s-chaffa da paraid n'haja [...] giosom, in ün choten s-chürint, üna butiglia cognac, üna manera lada, ün pêr boas palperi a man ollandais per poesias ch'eu scriv in net cur ch'eu speresch da far dalet ad inchün. (Peer II, 1957:33-37)

Aus den geschilderten Details ist ersichtlich, dass ein solcher Arbeitsort alles andere als zufällig ist. Dass Andri Peer Arbeitsplätzen von Künstlern eine Bedeutung zuschreibt, ist beispielweise seiner Beschreibung des Besuchs im Haus des lukianischen Dichters Rocco Scotellaro während einer Bildungsreise nach Süditalien zu entnehmen. Obwohl er sich darin wiederzuerkennen scheint,

⁸³ Dazu und insbesondere zur Bibliotheksbeschreibung cfr. auch Andry 2010.

⁸⁴ Cfr. auch Brief an Cla Biert vom 9.5.1951.

⁸⁵ Zur Bedeutung der Arve cfr. unten 2.3.2.3.

⁸⁶ Nebst anderen Ratschlägen zur Wohnungseinrichtung empfiehlt Peer Cla Biert den Schreiner als «ün maister ch'eu'T racumand eir a Tai fichun per Tia dmura e mobilia, siand el fich capabel e modest culs predschs [...]» Peer SLA, B-1-BIE, 7.1.1952.

steht Peers melancholische Schilderung der vorgefundenen Einfachheit von Scotellaros Hinterlassenschaft in krassestem Gegensatz zur Einrichtung und zum Anspruch seines eigenen Arbeitsplatzes und zur weitläufigen Sammlung seiner eigenen Manuskripte:

Quai cha'ls poets laschan inavo sun chombras vödas, ün pêr manuscrits
chi nu sun gnüts pro dad arder, üna maisa ed üna sopcha sainza stil mo
chi tils faivan comod per scriver ed üna prunetta algords chi van
sblachind⁸⁷.

Die Vielfalt von poetologischen und praktischen Indizien in verschiedene Richtungen, die an diesen angeführten Schreibszenen festzumachen sind, wird in der Folge noch vertieft. Vorläufig kann einerseits festgestellt werden, dass sich Andri Peer bei konkreten Darstellungen des Schreibens inhaltlich nicht mit spezifischen Problemstellungen der Moderne, beispielsweise der Technisierung oder Industrialisierung, befasst. Auch Praktiken wie ein Gedicht von Hand auf ein ausgesuchtes Papier zu schreiben, um jemandem eine Freude zu bereiten oder auch um zu verdienen, sind eindeutig der humanistischen Tradition zuzuweisen und wurden bis ins 20. Jahrhundert von gewissen Autoren, beispielsweise von D'Annunzio, zelebriert⁸⁸. Für Hermann Hesse gehörten sie zum Broterwerb. Bezogen auf die eingangs definierte «Schreibszenen» bzw. «Schreib-Szenen» ist also festzuhalten, dass Andri Peer für die Technologie und Körperlichkeit des Schreibens durchwegs traditionelle Bezugspunkte verwendet. Dabei lässt sich eine statistische Häufung meta-poetischer Gedichte in den frühen und dann wieder in den späten Schaffensjahren feststellen. Die folgenden Kapitel zur Poetik und zur Auseinandersetzung mit Kritik und Publikum verweisen auf mögliche Funktionen und auf den Kontext dieses meta-poetischen Diskurses bei Peer. Während das Gedicht *Scrivonda* etwa durch eine Störung der freien Kreativität ausgelöst zu sein scheint, mutet das Gedicht *Daman d'utuon* wie eine Einstimmung auf einen sakralen Akt an. Weitere meta-poetische Gedichte verweisen auf eine kultisch-religiöse Überhöhung der künstlerischen Arbeit, wie sie wiederum bei modernen Dichtern wiederholt vorkommt.

Im Gebrauch der Sprache und in den verwendeten poetischen Mitteln zeigen sich in den erwähnten, relativ einfach zu lesenden Gedichten zahlreiche

⁸⁷ Peer 1961a:21. Cfr. auch die kurze Würdigung von Leben und Werk Scotellaros in: Peer III, NZZ 27.04.1966.

⁸⁸ Cfr. dazu z.B. Allegretti 2001.

Neuerungen, wie die Integration von Fachsprachen und die Mischung verschiedener Register in einer stark individualisierten Semantik⁸⁹ sowie eine Abkehr von oberflächlich-traditionellen Vers- und Reimformen hin zu einer komplexen, konsonantischen und assonantischen Vernetzung mit inhaltlichen Entsprechungen. Zu seiner Erneuerung des romanischen Sprachgebrauchs äussert sich Peer explizit bereits in seinen unter dem Pseudonym Jon Günaiver 1953 veröffentlichten ironisch-satirischen *Stincals ed anecdotas*, wo er feststellt, der Schriftsteller A.P. folge nicht dem üblichen Gebrauch der romanischen Sprache, sondern er forme diesen⁹⁰.

⁸⁹ Zu den Charakteristiken moderner Dichtung cfr. u.a. Gauger 1995.

⁹⁰ Peer III, 1953a, *FL* 28.7.1953, zitiert in 4.1.2.2.

2.2. «... il cling da lur ümla üsaglia» – Die Metaphorisierung des Schreibens

Wie oben dargelegt, thematisiert Andri Peer in zahlreichen Arbeiten das Dichten und die Überarbeitung der Texte. In solchen Passagen entwickelt er, neben der konkreten Beschreibung der Tätigkeit, eine weitläufige Metaphorik für diese intellektuellen und schöpferischen Arbeiten. Er nutzt bekannte abendländische Handwerkmetaphern des Schreibens und generiert dazu aus dem regionalen Kontext einige weitere.

Andri Peer ist Sohn und Nachkomme von Bauern und Handwerkern. Er selbst hätte Maurer werden sollen und hat neben der elterlichen Landwirtschaft – wo er zu bestimmten Jahreszeiten offenbar auch als junger Erwachsener mithalf – als Kind und Jugendlicher die Holzerarbeit des Vaters und die Zimmermannsarbeiten des Onkels von nahem kennen gelernt. Die Erinnerungen an die Kindheit und die Lebensweise der Eltern verarbeitet Peer detailliert in seinem Prosawerk: In *Retuorn dal prader* und *Ultima sgiada* werden die Heuerarbeiten, in *Fastens* die Holzerarbeiten beschrieben, *L'aua gronda in Val Sinestra*, *Auf der Passstrasse* und *Teenagers im Hospiz* erzählen von ersten Arbeitserfahrungen eines Jugendlichen während der langen Sommerferien. Alle diese Erzählungen sowie *Weihnachten in Carolina* und *Schnee* sind auch in deutscher Sprache erschienen, teilweise vor der romanischen Version⁹¹. Momente aus dem beschriebenen Alltag erscheinen, entsprechend verkürzt, auch in verschiedenen Gedichten, einzelne davon sind explizit den Eltern gewidmet⁹².

Die Aufarbeitung der Kindheit in realistischen, detailnahen und spannenden Erzählungen gehört zur Profilbildung von Andri Peer. Er stellt sich als Ab-

⁹¹ Für Details cfr. die online-Bibliographie. In Denoths Interview von 1982 nach der Beziehung zwischen Phantasie und Realität in seinen Erzählungen befragt, meint Peer: «Quai es mal zavrar. Aint in quist raquint [*Fastens*] ed insomma aint in meis raquints da pü bod es aint fich blera autobiografia. Eu craj cha'l scriptur stopcha as confruntar cun sia aigna giuventüm, cun sia aigna infanzia, eir per gnir al cler sur da sai sves. Aint ils raquints plü tardivs n'haja trattà eir figüras chi nu stan direct in connex cun mai o lura be in ün connex indirect, ingio chi s'as chatta l'autur forsa dapü tanter las lingias co aint ill'enunziaziun e'l messaggi sco tal.»

⁹² U.a. zur Mutter: *Vagliar, Mamma*. Zum Vater: *Bunatscha, Intschertezza, Guardalingia, Cumgià*. Im Essay *Meis cudeschs* schreibt Peer über die Manuskripte seiner Mutter: «Il choten suotvart ais ün privatissimum cuntgnand meis diaris chi tendschan be desch ans inavo, ils manuscrits da mia mamma, in divers quaderns da scoula plains da quellas trattas finas ed elegantas da sia scrittüra restada uschè terribel preschainta e viva: ün roman in torso ed alch raquints ch'eu quint da publicar forsa üna jada» (Peer II, 1957:33). Zu den Figuren des «Ich» und zu autobiographischen Aspekten in der Lyrik Peers cfr. Riatsch 2008, zur Biographie cfr. Anm. 1.

kömmeling einer ursprünglichen, der Natur nahestehenden, alten Bergbauernkultur dar, welcher sich in der modernen Welt ein anderes Tätigkeitsfeld gewählt hat, ohne jedoch mit der Herkunftstradition einen Bruch herbeiführen zu wollen. Die Nähe des romanischen Intellektuellen nicht nur zur einheimischen Bauernkultur, sondern seine Liebe zu Land und Leuten – die ganz im Gegensatz zu der lieblosen und herablassenden Art berühmter Wissenschaftler stehe – wird auch in essayistischen Texten gezeigt, u.a. in der Einführung zu Chasper Pults *Papparin*:

Noss filologs, a verer bain, nu sun insomma bricha da quels pluoders abstracts, absaints e maladesters sco ch'ün solaiva descriver plü bod il professor. [...] Na, noss linguists sun bod tuots nats tanter ils paurs e han fat baschattas e perchürà il muvel sco Papparin, han imprais a güzzar la fotsch ed a schmerscher üna planta [...]. Quella glieud ha senti dalunga, che chi zavra quists homens da blerischems illatrats chi zoppaintan lur mancanza d'amur davo las apparentschas sensaziunalas d'üna scienza inumana e malnüzza. (Peer III, 1954:6)

Der Philologe Chasper Pult, der die Einstellung zur romanischen Sprache und Kultur auch der nachfolgenden Generation massgeblich geprägt hat, wird hier als ein lebensnaher und verständnis- aber auch geistvoller Sprachgelehrter dargestellt⁹³. Dreissig Jahre später nimmt Peer die Thematik in einer Anekdote nochmals auf, unter Verwendung seines alten Pseudonyms Jon Günaiver und der Jahrzehnte früher angefangenen Rubrik *Stincals ed anecdotes*. In *Ün grataj inaspettà ed agradi* wird eine Begegnung in den späten 1940er-Jahren mit dem bewunderten französischen Intellektuellen Jean Paulhan, Redaktionssekretär der *Nouvelle Revue Française*, geschildert, der den Erzähler in dessen Pariser Jahren mit seiner chauvinistischen Überheblichkeit offenbar verletzt hatte. Der Ich-Erzähler ist am Heuen, als er von Paulhan angesprochen wird. Im kurzen Dialog legt er es darauf an, diesen zu verblüffen und für seinen Hochmut zu bestrafen, indem er in bestem Französisch und mit Kenntnis des poetischen Werks des Spaziergängers behauptet, jeder romanische Bauer sei von alters her in verschiedenen Kulturen zu Hause:

«Tiens, vous parlez français, ça m'étonne chez un jeune paysan d'ici qui fauche son pré.» I'm pizcha da respunder. Eu sun ün pa gagliard: «Vous

⁹³ Für *Meis Testamaint* cfr. Anmerkung 2.1.2 sowie unten, 3.3.4.

savez bien, Monsieur, dans notre vallée, tout le monde est obligé à parler plusieurs langues; c'est qu'on a depuis des siècles et des siècles des rapports multiples avec l'étranger. Nous vivons ici dans un creuset de cultures.» (Peer II, 1984:77)

In diesen wenigen Wendungen ist das *credo* des romanischen Intellektuellen dargestellt – vielseitiger, erd- und volksnaher Europäer – welches für Peer eine wichtige Rolle spielt und eine Einstellung zu Kultur und Sprache widerspiegelt, die sich auch bei weiteren romanischen Autoren findet⁹⁴. In Folge des strukturellen Wandels begann in der Nachkriegszeit eine Generation von sozialen Aufsteigern zu schreiben – wir denken da, bezogen auf das engere Umfeld der romanischen Literatur, an Autoren wie Cla Biert, Gion Deplazes, Toni Halter, Jon Semadeni. Dieser Wandel betraf natürlich in einem weiteren Sinn das ganze Land und wurde beispielsweise als ein wichtiges Thema im Aufbau der Expo 1964 zum Ausdruck gebracht⁹⁵. In einem Text zur Präsentation der Landesausstellung betont Peer denn auch, die frühen berglandwirtschaftlichen Gemeinschaften seien die Grundlage der politischen Gemeinschaft der Schweiz (cfr. Peer III, *FL* 15.1.1964). Er ist auch der Ansicht, dass der Bauer in seiner Welt «das Erbe am sichersten hütet»⁹⁶. In Peers Werk wird nun die Welt der Herkunft nicht zu einem Idyll, bestimmte Elemente daraus dienen vielmehr dazu, einen kulturellen Mythos zu nähren, dem auch die Selbstdarstellung untergeordnet wird. Dies lässt sich gerade an der Thematik des selbstreflektierenden Schreibens gut nachvollziehen, denn bei Peer bedeutet der Terminus *Schreibwerkstatt* mehr als eine allgemeine Redewendung: seine Schreibstube im Haus in Lavin, das Peer aus dem Familienerbe erwirbt und als Feriensitz nutzt, war tatsächlich in früheren Jahren die Werkstatt des Grossvaters mütterlicherseits, einem Möbelschreiner. Als «Nachkomme» ist Peer nun besonders erfreut und stolz, an die-

⁹⁴ Cfr. z.B. die Charakterisierung von Cla Bierts Romanprotagonisten Tumasch Tach, 1962 sowie Riatsch 1998:72-74. Es war für Peer offenbar eine Realität, dass er als arbeitsloser Paris-Rückkehrer im Landwirtschaftsbetrieb seiner Eltern in Lavin mithalf, die Begegnung mit Paulhan mag in dieser Zeit stattgefunden haben, cfr. dazu den Brief an Biert vom 25.7.1948.

⁹⁵ Für eine Vertiefung dieser Thematik bei Cla Biert cfr. den Artikel von Hansjörg Siegenthaler, *Tradition und Moderne im Weltverständnis von Cla Biert*, in: Ganzoni u. Riatsch (edd.) 2008:159-168.

⁹⁶ Peer III, 1961b:52 sowie 1974:7-8, in einem Artikel zu G.A. Huonder: «Überlieferung und Erbe werden im Gedicht also nicht als Fessel verstanden, wie in neueren Gesellschaftstheorien, sondern als befreiende Kräfte: durch sie erst wird der Mann unabhängig – *soveran*.»

sem Ort an seinen Gedichten zu «meisseln»⁹⁷. Dass er sich seit den Anfängen seiner literarischen Tätigkeit mit Handwerk und Landwirtschaft in ihren verschiedensten Aspekten auseinandersetzt, zeigt beispielsweise ein Aufruf im *Fögl Ladin*, wo er die Frage stellt, ob die Sense mit der Spitze auf- oder abwärts getragen werde und ob dies allenfalls mit Aberglauben zu tun habe⁹⁸. In seinen Schriften verrät Peer neben grosser Aufmerksamkeit und Anerkennung für handwerkliches Können auch detaillierte Fachkenntnisse.

Die Landwirtschaft war in der romanischen Literatur natürlich keine neue Thematik, eine ungewohnte Vertiefung erhält sie jedoch durch die Verbindung der traditionellen Landarbeiten zum Dichten. So wie die Geräusche der Natur – vorab das Rauschen des Inns und der Bäume und das Wehen des Winds – als immer hörbares «Urgedicht» vom Dichter erlauscht werden können⁹⁹, so erzeugen die vom arbeitenden Menschen geführten Werkzeuge ebenfalls einen «Gesang». Mehr noch, wie Peer im wiederholt publizierten und übersetzten Gedicht *Larschs vidvart l'En* ausführt¹⁰⁰, hat die Natur nicht nur den Gesang der Vorfahren, sondern auch den ihrer Werkzeuge in sich aufgenommen und reproduziert ihn, damit er nie verloren geht. Dieser Mythos wird dort in den folgenden Verszeilen festgehalten:

45 Mo'l cling da lur ümla üsaglia
 ais amo aint il En chi schuschura
 Amo tuna tras las manzinas
 la vusch d'argient da las fotschs
 ün chant chi mâ nu va pers

⁹⁷ Das Haus in Lavin wird z.B. in Denoths TV-Sendung von 1982 ausgiebig kommentiert. Es war einer von Peers Träumen, sich längere Zeiten zum arbeiten dorthin zurückziehen zu können. Wie Oscar Peer in seinem autofiktiven Roman schreibt, wurde der Arbeitsraum offensichtlich von der Familie auch in romanischer Sprache «Werkstatt» genannt, cfr. O. Peer 1999:171.

⁹⁸ Cfr. *Grazcha als praders*, in: Peer III, *FL* 29.4.1947. Die wohl detaillierteste Auskunft darauf erhält er von Cla Biert, dem diese Anfrage zum Anlass wird, sich an seine Kindheit und viele Ausführungen und Erklärungen seines Vaters zu erinnern und beiläufig erste Entwürfe späterer Erzählungen niederzuschreiben, cfr. den Brief Bierts vom 1.3.1947 sowie unten, 4.2.1. Das Detail wird dann in die Erzählung *Retuorn dal prader* verwendet: «El ais tuornà da sgjar, sül chod. La fotsch ch'el porta sün givè cul piz amunt tira sül blau, sül verd, sül brün ed ha üna vaira cudgia dua dainta davo il battüm.» In: Peer II, 1961:85, ¹1957.

⁹⁹ Cfr. dazu Riatsch 2003a und 2010:69ff. sowie unten 2.3.3.

¹⁰⁰ Erstpublikation 1954, dann u.a. 1955/1959/2003:46-50, zur Rezeption cfr. 4.3.1.3.ff.

Diese in der Natur nachhallenden Stimmen umschreibt Riatsch folgendermaßen:

Von den Stimmen der Natur und ihrer Gottheiten kann der poetische Text nur sagen, dass sie sprechen, während der Inhalt ihrer Rede Mysterium zu bleiben scheint. Die einzig mögliche Konkretisierung ist nicht die vorausschauend prophetische – sie wäre lächerlich –, sondern die rückschauend erinnernde, die die Natur, salopp gesprochen, zum Phonogrammarchiv macht, das die Stimmen der Ahnen aufbewahrt. (Riatsch 2003a:373f.)

Die Stimmen der Ahnen sind verbunden mit den Geräuschen aus ihrem Alltag, und dazu gehören neben der Sense verschiedene weitere singende und klingende Werkzeuge aus dem traditionellen Handwerk, wie sie in den folgenden Zeilen erscheinen: «il cling da la fotsch» (*Prada*), «Vusch da resgia e sgür, / chantins da la daman» (*Taglialaina*), «Ils cribels chantan cavia / suot pivatellas da glera» (*Illa chava*), «Giò da Röven, sper il Lavinuoz, as doda ils dschems da la resgia, chi chanta tuottadi e spüda resgüm e sflatta oura las bellas assas cun lur pailin rösa.» (*Retuorn dal prader*), «cul martè chi chantaiva» (*In fuschina*).

So bekommen, neben Pflanzen, Gewässern, Wind und Berge auch die «üm-las üsaglias», die einfachen Werkzeuge, eine symbolische und zuweilen magische Präsenz im figurativen System von Peers Dichtung (cfr. auch unten 2.3.2.3)¹⁰¹. Solche unerwarteten Kontaktpunkte entsprechen den von Corti beschriebenen, ganz eigenen Verbindungen, die der Dichter zwischen einzelnen Sprachelementen entdeckt und entwickelt: «... il poeta scopre virtualità della lingua a lui solo aperte, crea una serie di cunicoli sotterranei che pongono in contatto elementi fra loro inaccessibili della lingua...» (Corti 1976:105). Hier interessiert besonders der Zusammenhang zwischen den genannten Elementen aus Natur und Kulturtradition des Engadins und der individuellen, poetologischen Vorstellungswelt des Dichters, denn in diesem Kontext erhalten sie zusätzliche, auch unerwartete Bedeutungen¹⁰². Diese sollen nun an einigen auffälligen Beispielen gezeigt werden, wo sich ein «Ich» gleichzeitig in zwei

¹⁰¹ Zu den verschiedenen Ebenen von Bedeutungen cfr. Segre 1999:90ff., cit. 91: «Ma il riferimento all'idioletto [cfr. Anm. 71] non è sufficiente, perché dietro ai significati denotati vi sono, anche più importanti per la poesia, quelli connotati. [...] Il campo semantico, infatti, s'inscrive all'interno di un campo tematico, che prepara le connessioni simboliche attribuibili ai significati.»

¹⁰² Cfr. dazu auch Corti 1976:99 (cit. unten 2.3.), sowie Braselmann 1981.

kontrastierenden Welten bewegt, in der Welt des Handwerkers und Bauern und in der Welt des Dichters, so dass es zu einer Überlagerung oder Verschränkung verschiedener Bedeutungsebenen im einzelnen Gedicht kommt. Dieser *topos* der meta-poetischen Bedeutung traditioneller Handwerke kommt für mehrere Berufe in verschiedenen Gedichten vor, so dass ganz unterschiedliche Bereiche des Schreibens über die Handwerkmetaphern angesprochen werden.

2.2.1. «La vusch d'argient da las fotschs» – Der Mäher

Eines dieser mythischen, leuchtenden, klingenden und vibrierenden Werkzeuge, das nicht nur in Peers Werk wiederholt erwähnt wird, ist die Sense. Während sie in der Prosa silberne Funken und Blitze sprüht – «La fotsch sbrinzlaja aint ils razs d'antmezdi e dà sajettas d'argient vers il tscharescher»¹⁰³, kommt im Gedicht oft der Ton dazu:

Daman d'instà (1951:23)

A Jon Semadeni

Las chavras sun passadas sü da rövens
auals rumuran tras ils erbaduoirs.
Sco gĩa d'or chantina mia fotsch
e la daman sbrinzlaja da chanzuns.

Il sulai nasch'in mincha guot ruschè
el giova a sumbrivas culla bos-cha.
Mo sur l'albur dals mürs fingià sulets
va la sajetta verda dal zerpaischem.

Daman d'instà (1955/2003:66)

A Jon Semadeni

Las chavras sun passadas sü da Gonda
Auals rumuran tras ils erbaduoirs
Da mia fotsch daguottan tuns d'argient
E la daman sbrinzlaja da falcuns

Il sulai nasch'in mincha guot ruschè
E giova a sumbrivas culla bos-cha
E sur l'albur dals mürs fingià sulets
Va la sajetta verda dal zerpaischem.

Für unsere Thematik ist gerade Peers Überarbeitung des Gedichts *Daman d'instà* aufschlussreich¹⁰⁴. In der Erstausgabe heisst es: «Sco gĩa d'or chantina mia fotsch / e la daman sbrinzlaja da chanzuns» (Peer I, 1951:23). Die Sense wird hier explizit mit einem – goldenen – Musikinstrument verglichen. In Peers Gedichtfassung von 1955 heisst es dann, etwas verkürzt: «Da mia fotsch daguottan tuns d'argient / E la daman sbrinzlaja da falcuns» (1955/2003:66). Der Vergleich mit

¹⁰³ *Retuorn dal prader* in: Peer II, 1961:85.

¹⁰⁴ Zu diesem Gedicht cfr. auch die Besprechung in Caratsch 1956 sowie Riatsch 2010:62ff.

der Geige fällt weg, die Lieder ebenfalls, der Ton tropft nun silbern vom Metall des Werkzeugs, so wie die perlenden Wassertropfen von den Leibern der Wassernymphen (cfr. unten, 2.3.2.3). Das Funkeln ist auf die fliegenden Falken im Morgenlicht übergegangen. Dass diesem Gesang der Sense eine meta-poetische Bedeutung zukommen kann, wird durch die Präsenz des Neologismus «albur» (mit seinen oben ausgeführten Bedeutungsmöglichkeiten, cfr. 2.1.2) und der imaginären Zeichnung der Eidechse auf der weissen Mauer (V. 7-8) verdeutlicht. Diese Vermutung bestätigt sich durch die intertextuelle Analogie mit Francis Ponges Prosastück *Le lézard*, wo die Bewegung der Eidechse als Metapher für die Inspiration des Dichters entwickelt und kommentiert wird, die sich nur kurz manifestiert: Die Eidechse kommt aus einem dunklen Spalt auf die weisse, aufgewärmte Mauer, und verschwindet unverhofft wieder im Dunkeln. Die Übertragung seines Bildes auf die kreative Erfindung beim Schreiben formuliert Ponge folgendermassen:

Page par un violent désir d'observation à y inscrire éclairée et chauffée à blanc. Faille par où elle communique avec l'ombre et la fraîcheur qui sont à l'intérieur de l'esprit. Qu'un mot par surcroît s'y pose, ou plusieurs mots. Sur cette page, par cette faille, ne pourra sortir qu'un [...] petit train de pensées grises, – lequel circule ventre à terre et rentre volontiers dans les tunnels de l'esprit¹⁰⁵.

Doch zurück zum Heuen: Das Mähen beschreibt Peer in den Erzählungen *Retuorn dal prader* und *Ultima sgiada* (cfr. Peer II, 1961). In letzterer wird sowohl die Arbeitstechnik in ihrer rhythmischen Bewegung als auch der regelmässige und ritualisierte Saisonverlauf beim Heuen gezeigt, mit einer letzten Ernte, die mit einer besonderen Mahlzeit rituell begangen wird, welche die kranke Mutter ihren Söhnen auf die Magerwiese hinaufträgt. Nach dem Essen beenden sie gemeinsam die Arbeit:

Las fotschs pigliaivan darcheu lur morsas ruduondas aint ill'erba blau-verdainta spessa da chardunins, flur tschiculatta ed erica. Crrrh, crrrh,

¹⁰⁵ Ponge 1961, III:98-99, cfr. dazu auch Corti 1997:9-10. *Le lézard* erscheint erstmals 1945-1947. Cfr. auch die weitere poetologische Bedeutung von Reptilien in der französischen und italienischen Literatur, beispielsweise die Bedeutung der Smaragdeidechse («ramarro») bei Montale und Giorgio Orelli. In Peers Gedicht *Quader moesan* von 1975 kommt die grüne Eidechse nochmals vor, diesmal in ganz konkreter Bedeutung: «Adieu zerpaischem, / frizza verda sur la via» (2003:254).

faiva quai, fotschigliada sün fotschigliada, chanvà sper chanvà, pigliond forza e crodond ün zich illa schnuoglia pro mincha ramanada, sco'ls skiunzs. [...] Üna cratschla sbragit e svolit sur las tschimas via in uondas dindettas. Il Lavinuoz schuschuraiva minchatant plü dadot ed i paraiva be ch'el t'illa vuless clomar. Nan dal fasten tunaivan ils lains ün sün tschel chi rebombaiva casü illa grippa. [...] Schi, nu d'eira quist prà majer ingrat, chi sejan l'ultim, quist Tartèr ün'insaina per tuot sia vita da paura, üna vita ingio cha la cuntantezza as nudrischa da s-charsas racoltas e da cuorts mumaints da furtüna? (Peer II, 1961:81-83)

In seinen Thematisierungen der Sense nimmt Peer Bezug auf verschiedene wichtige Aspekte dieses Geräts und seines Gebrauchs: Das Leuchten der Sense sagt beispielsweise etwas über ihre Härte aus, weist aber auch auf schönes Wetter hin. Das Farbenspiel ihres Blattes wird als Qualitätsmerkmal angesehen. Das Mähen mit der Sense erfordert Technik, Arbeitsrhythmus und Kraft; in Graubünden war und ist dies üblicherweise eine typische Männerarbeit, so wie die Auswahl der richtigen Sense und ihre Ausrichtung, das Dengeln und Wetzzen, alles qualitätsentscheidende Arbeitsgänge, denen traditionellerweise viel Aufmerksamkeit zukam. Es erstaunt deshalb nicht, dass die Sense auch in Redewendungen und in der Literatur verschiedentlich ihren Niederschlag findet¹⁰⁶. Peer bewegt sich somit in seinen Beschreibungen des Handwerks in einem durchaus traditionellen Gebiet. Wie sich an einzelnen Beispielen zeigt, lassen sich mehrere intertextuelle Bezüge zu romanischen Autoren aufzeigen¹⁰⁷, aber auch eine in Wort- und Bilderwahl fast überraschende intratextuelle Nähe zwischen den realistischen Erzählungen und der Lyrik. Das Gedicht *Fnada* kommentiert Peer in einer Notiz im Widmungsexemplar von Madlaina Demarmels:

[...] Eu pens / al Tartèr. Sgiar fa rabgia, fa arsanüm. Eu n'ha muantà blers impissamaints violents cun sgiar / «eir quaista tremend sensuala», disch G.G. [Gion Gaudenz] «Puchà!» / La savur da l'erba ais üna crüja da temp. (Peer SLA, A-1-g/56, S. 29)

¹⁰⁶ Für einen detaillierten Übersichtsartikel zur Sense mit vielen Zitaten cfr. DRG, s.v. «fotsch».

¹⁰⁷ Für eine Vertiefung der Intertextualität und Interdiskursivität in Peers Lyrik cfr. insb. die Beiträge von Dumenic Andry 2008, 2009 u. 2012.

Fnada (1963/2003:180)

Quists vers per tai,
 siats sül prà da mia impazienza
 e las fluors da teis ögls aint'ill'erba bletscha,
 glüschaintas, tristas e surriaintas.

- 5 Eu tschunc cun ma fotsch in ramanadas
 tuot quai chi'm collia cun quaist terrain.
 Suot ün sulai da fier cotschen fö
 sun eu il chanvà inclinà vers tai
 cun tuot mias erbas da süj amo chod
 e spias madüras sün mincha fastüj¹⁰⁸.

Die Publikation der Gedichte *Fnada* (1963/2003:180) und *Prada maigra* (1985/2003:454) liegt über zwanzig Jahre auseinander; die Parallele von Mäher und Dichter bezieht sich auf unterschiedliche Aspekte der Dichtung. *Fnada* kann als Liebesgedicht gelesen werden, in dem sich der Mäher vom heimatlichen Boden ab- und sich als Dichter dem Du zuwendet. In der ersten Strophe (V. 1-2) werden die Verse für die Geliebte mit den geschnittenen Halmen verglichen, und gleichzeitig die Blumen mit ihren Augen. In der zweiten Strophe durchtrennt das Ich mit der Sense alle Verbindung zum heimatlichen Boden, wie die Halme von ihrer Wurzel (V. 5-6). Doch dann wird es selber zur geschnittenen Mahd, die sich unter der glühenden Sonne dem Du anbietet, und ihm seine reifen Ähren darbringt (V. 9-10). Schliessen wir von Vers 1 auf die Verse 9 und 10, wird der Gedichtvers mit der reifen Kornähre verglichen. So wie der Mäher eine reiche Ernte unter der Sonne trocknet, so schenkt der Dichter seine reifen Verse unter glühender Verehrung und Erwartung einem Du.

In diesem Zusammenhang ist auch Peers Beschreibung des Schreibprozesses in einer Legende zu einem Arbeitsmanuskript aufschlussreich, in der bildhaft «Mahd um Mahd mähen» in der Bedeutung von «Zeile um Zeile schreiben» verwendet wird. Hier werden nicht nur die Gräser sondern auch die Prosazeilen als «saftig» bezeichnet:

I sun da quels scriptuors chi cumainzan cun ün pover sböz maladester.
 Mo lura s-chassan e cumodan, ziplan e collan, gliman ed alguan danöv,

¹⁰⁸ Cfr. auch *Defaisa* (1985/2003:425): «[...] Eir meis vers es üna panuoglia [...]» sowie die Transkriptionen und Ausführungen zu *Il chomp sulvadi* unten, 2.4.5. und 4.1.1.1.

implan e strichan, ed a la fin vaina üna prosa be eleganza e züj. Oters percunter tegnan lösch in salv lur tema, e cur chi's mettan finalmaing a scriver, schi pona sgiar chanvà sper chanvà sainza bod gnanca avair da tocker davopro¹⁰⁹.

In einer meta-poetischen Auslegung kann «quist terrain» auch für die poetische Tradition stehen, und die «leuchtenden, traurigen und lächelnden Blumen» für besonders schöne Gedichte. «Il prà da mia impazienza» könnte demnach nicht nur für die Ungeduld des Liebenden sondern auch für diejenige des jungen Dichters stehen, der etwas Neues schaffen möchte. In dieser Lesart wäre das Du in der Sonne dann ein Abstraktum, etwa die moderne Lyrik im Licht des Fortschrittsglaubens. Über Erwartungen an das Gedicht spricht der Dichter auch in *Prada maigra*, und zwar sowohl zu den Erwartungen des Publikums als auch zu seinen eigenen:

Prada maigra (1985/2003:454)

La ramanada da la fotsch
taglia milli fastüjs.
E tia poesia,
cun seis aspers züjs
5 nu fa'la neir a blers
fadia?

Prader e poet –
fradglanza tendüda:
10 rumir, raccoglièr –
subir – accoglièr.

Aint il rastè
üna penna da cratschadè.
Es quai il clom
da la poesia
15 cha tū hast sömgia
gnond sù da la via?

avuost 1984

¹⁰⁹ Peer III, 1968a:6. Dazu unten, 3.2.1.3.

In diesem Gedicht wird der Sensenschwung des Mähers ebenfalls dem Dichten gleichgesetzt. Diesmal spricht der Dichter nicht die Wärme der Säfte an, sondern deren herben Geschmack, der vielen Lesenden Mühe bereite (V. 1-6). Der Vergleich vom Mäher zum Dichter wird im Bild der «angespannten Geschwisterschaft» weiterentwickelt, welche räume und ernte. Nicht ganz verständlich scheinen der zweite Teil der allegorischen Korrelationen der zweiten Strophe, «subir – accogliere» (V. 10) und ihre Übertragung: Ist es die Wiese, die den Grasschnitt erduldet und das geschnittene Gras aufnimmt, so wie das Publikum die Verwendung der Sprache und die daraus entstandenen Gedichte? Oder geht es auch um das Erdulden und Annehmen der Kritik seitens des Dichters?¹¹⁰ Im Rechen bleibt jedenfalls eine Feder hängen. Wird die «cratschla» der Erzählung (cfr. Zitat oben) um des Reimes willen zum «cratschadè» (zu «rastè»)? Handelt es sich allenfalls um eine familiäre Bezeichnung? Oder handelt es sich doch eher um einen Vogel von einer figurativen und nicht biologischen Spezies, der annähernd mit «verwöhnter, kleiner Schreihals» umschrieben werden kann¹¹¹? Eine nüchterne, selbstkritische Frage bildet denn auch den Schluss des Gedichts, etwa im Sinn von «hattest du von so etwas geträumt, als du dich aufmachtest, Dichter zu werden?» Sollte sich «quai» wirklich auf den Schreihals beziehen, wäre die Antwort vernichtend: das Gedicht würde in der Feststellung enden, dass der Dichter die eigenen Erwartungen überhaupt nicht erfüllen konnte. In dieser Interpretation würde die Magerwiese des Titels auf eine magere Ernte verweisen, analog der oben zitierten Erzählung, wo die Magerwiese zum Wahrzeichen des harten Lebens der alten Bäuerin wird. Dieser Aspekt stellt zudem den entscheidenden Bezugspunkt zu Alexander Lozzas ironisch-moralischem Gedicht *Sursaer* zum Thema des Plagiats her. Dort wird ebenfalls das Mähen auf das Dichten übertragen, der «poetign», der schlechte oder unfähige Dichter, muss eben über seinen Wiesenrand hinausmähen, weil seine eigene Wiese zu mager ist, um ein rechtes Gedicht zustande zu bringen¹¹². Gerade bei Lozza

¹¹⁰ Dazu auch unten, 4.1.1.

¹¹¹ Cfr. die Wörterbücher O. Peer sowie DRG, s.v. «cratschadè». Nur Pallioppi nennt auch die konkrete Bedeutung von Häher und Kücken. Desgleichen verwendet Andri Peer in der Erzählung *Daman da chatscha* «cratschadè» für «Tannenhäher» in einer detaillierten Beschreibung: «Lura ün sbrai rac da cratschadè sur mai via e seis svoul büttà in uondas, cun sias alettas cuortas. [...]», in: Peer II, 1961:10.

¹¹² *Sursaer* in: Lozza 1954:11, datiert 1943. «Te ast betg angal raschlo / segl ties maier, maier pro: / er cugl fagn digl ties vaschign / fast barlangias, – poetign! // Curaschous, ta slargias ferm, / e

spielt die Sense als Werkzeug und Symbol des kraftvollen Mannes auch in anderen Texten eine Rolle¹¹³. In Lozzas Gedicht *Dumang da stad* (1954:96, datiert 1938) finden wir einen Hypotext, welchem Peers *Daman d'instà* nicht nur im Titel, sondern auch in den Bildern zur Sense sehr nahe kommt. Die singenden Senses Lozzas tönen im Rhythmus des Wetzens wie Geigen und schneiden dann wie Blitze durch das Gras. In der folgenden ersten Strophe sind auch weitere Motive gegenwärtig, wie sie in Peers *Fnada* und *Prada maigra* vorkommen: ein (verletzter) Vogel, die Blumen, das Leuchten:

En cant da fotschs, da neiras cuts litgeidas,
 scu violignas digl sies artg stritgeidas!
 Tgametgs tras l'erva. – Glioir, tgi fui en paglia...
 En utschellign, cun ala rotta, saglia!
 5 Fantschellas pattan nivels d'ervas, flours,
 ot sur igl tgea, vido da tschent splendours! – [...]

Das Singen und Pfeifen der Sense ist auch für weitere Texte belegt, scheint nachgerade eine Redewendung (cfr. DRG, s.v. «fotsch»). Als Leser und Kritiker Lozzas musste Peer die Übertragung vom Mäher zum Dichter in *Sursaer* ebenfalls bekannt sein. Im Sinne einer intertextuellen Reminiszenz arbeitet Peer am vorliegenden Material weiter, in diesem Fall finden wir eine sprachliche Verknappung mit formeller Modernisierung und eine Öffnung und Vervielfältigung der Bedeutungsmöglichkeiten (cfr. auch Segre 2001:114).

An solchen thematischen Beispielen zeigt sich auch die überraschend vielfältige Gestaltung von intratextuellen Berührungspunkten einzelner Gedichte zu weiteren Versen und zu verschiedenen Prosatexten. Dabei werden verschiedene der in der Prosa umrissenen Bilder oder wörtlich wiedergegebenen Syntagmen übernommen, und oft liegt gerade in der konzentrierten Bedeutungsüberlagerung der lyrischen Texte ein entscheidender Unterschied zu den grösstenteils realistisch gehaltenen Erzählungen (cfr. auch unten, 3.2.3.).

surveist gugent igl term... / Sen pros esters eir parder, / chegl sa cloma: Sursaer!» Der grosse Reichtum der Magerwiese an Blumen und Kräutern wird hier offenbar nicht angesprochen.

¹¹³ Der sterbende Bauer stellt fest: «Sulegl tgeret, / betg ple am teiras or d'la fotsch tgametgs!» In: *Rancumuschtscha tardeiva*, Lozza 1954:108.

2.2.2. «Vusch da resgia e sgür» – Der Holzfäller

Ein weiteres traditionelles Handwerk, auf das die Metaphorisierung des Schreibens übertragen wird, ist das Holzfällen. In Peers eindrücklicher Erzählung *Fastens* bezieht die teilweise detaillierte Beschreibung alle Sinne mit ein, nicht zuletzt werden die während des Arbeitsablaufs hervorgerufenen Geräusche und Klänge kommentiert, wie die «Stimme der Axt» und der rhythmische Arbeitsgesang des Holzfällers:

Minchatant lavuraiva'l in lous impussibels, sü per laviners stortigliats, in spuondas spessas da pin ingio chi nu rivaiva tras gnanc'ün tun o sül ur dal god cur cha'l schmerdschaiva dschembers per zambriar. [...] Eir sch'el sromaiva as dudiva dalönch ils clocs sechs e gnond daspera il chant da la sgür svedaiva chi chüsa mincha bun cuolp cun üna sclingida sonora . [...] Quai d'eira grondius da verer co ch'el dozaiva il sigurin cun duos mans ch'el rivaiva cun üna früda tremenda sül corp frais-ch da la planta fond siglir las s-chalizzas sco s-chaclettas melnas per quai d'intuorn. Pro mincha cuolp daiva'l ün pud, sco schi vess fat fadia, mo quai d'eira be seis chant da lavur. La sgür tagliaiva plü bain accupagnada da quels dschems ritmics. [...] Ninclur nu'm paraiva'l uschè bel, uschè ferm, ninglur nu'm faiva uschè gust dad esser seis figl co cur ch'eu il daiva ögl rivond be muosch nan da la senda ant ch'el am pertschaiva. El d'eira bler plü bel inobservà e tuot instrià da sia lavur, cun sia fatscha seriusa ed attenta e seis movimaints masürats e precis e sia terribla forza, tant chi'm paraiva ch'el cupichess las plantas be sco chejels. (Peer II, 1961:104-108)

In diesen Zeilen der Erzählung wird u.a. die Waldgrenze als Arbeitsort um Arven zu fällen beschrieben. Wie im oben zitierten Auszug von *Ultima sgiada* verweist Peer auf die Schönheit des konzentriert und geschickt arbeitenden Mannes. Mehrere Motive aus der Erzählung sind im folgenden Gedicht *Taglialaina* (Holzfäller) synthetisiert, ein Gedicht, das Andri Peer zwischen 1969 und 1985 wiederholt publiziert hat:

Taglialaina

Tanter zuondra e bruoch
n'haja tendü meis talèr.
Vusch da resgia e sgür,
chantins da la daman.

5 Il dschember sbrajazza
 seis pail verd.
 Las nuschpignas sun glüms
 da blaua aspettativa¹¹⁴.

Das Gedicht erlaubt einerseits die realistische Lektüre einer konzentrierten Beschreibung des Tagwerks und der Morgenstimmung im Wald, gewissermaßen als Echo auf die eher soziologisch gefärbte Berufsbeschreibung in Gian Fontanas Gedicht *Il luvrer d'uaul* (cfr. 1971:142f.). Andererseits zeigt sich in diesen beiden Vierzeilern auf engem Raum eine beeindruckende Anreicherung verschiedener, sich ergänzender Bedeutungsebenen. Der Einbezug von Notizen, Manuskriptfassungen und Übersetzungsvorschlägen lässt zudem einige Rückschlüsse auf die Gedichtentstehung und auf die Vorstellungen des Autors zu:

Bereits bei der Benennung der Vegetation (V. 1) werden verschiedene mögliche Lesearten angedeutet, verweist doch «bruoch» für das immergrüne Heidekraut auf die botanische Pflanze und auf eine Frau mit dem Namen Erika, eine alpine Nachempfindung oder Analogie zu der grossen europäischen Gedichtstradition mit dem immergrünen Lorbeerbaum aus dem Mittelmeerraum und seinem Bezug zu Ovids Daphne und Petrarcas Laura. Das Werkzeug erzeugt vor allem Geräusche unterschiedlicher Qualität, vom Sägen und Schlagen zu den klingenden Schnüren und Stämmen bis zum rhythmischen Arbeitsgesang des Holzfällers und dem Rhythmus des Gedichts. Majestätisch präsentiert sich die Arve mit ihrem grünen, aufgestellten Nadelkleid und den blauen Zapfen. Geschickt nutzt nun der Dichter die Mehrdeutigkeit verschiedener Werkzeugbezeichnungen, um die Lektüremöglichkeiten zu erweitern und sein eigenes Handwerk einzubeziehen: «talèr» kann einerseits die «Bocksäge» meinen, die mit einer Spannschnur auf die richtige Härte eingestellt wird; angespannt kann diese Schnur wie eine Saite zum Klingen gebracht werden. Gemeinhin bedeutet «talèr» jedoch «Webstuhl», und dieser verweist natürlich auf die weitläufige Metaphorik des *textoriums*, die auf den antiken Penelope-Mythos zurückgeführt wird und durch die Jahrhunderte vielfach auch als Schreibmetapher interpretiert wurde.

Dass Peer an diesen verschiedenen Bedeutungen gearbeitet hat, zeigt sich einerseits an einem frühen Manuskript, wo die Überarbeitungen in verschiedenen Schreibschichten in den oben erwähnten Änderungskategorien sichtbar

¹¹⁴ Fassung 1980:28 in der Sammlung *Refigi*, in: Peer 2003:369-370.

werden¹¹⁵. Den Ausgang bildet ein Entwurf mit vier Verszeilen: «Tanter la lampa e l'alba / n'haja tendü ils fils / da meis taler / I tunaivan sco cordas». In einer zweiten Schreibschrift wird gestrichen und hinzugefügt, und es findet sich ein Titel: *Taglialaina sül ur dal god*. Die erste Zeile wird ersetzt mit «Tanter zuondra e bruoch», die vierte mit «chantins da la daman». Die gestrichenen «fils da meis taler» lassen auf einen Webstuhl schliessen, dessen mehrdeutige «cordas» (mit der Bedeutung «Schnur» und/oder «Saite») werden mit der eindeutigen Bezeichnung «chantins» («Instrumentalsaite») ersetzt. Der Titel wiederum wird in einer handschriftlichen, schwer lesbaren Vortragsnotiz auf einem weiteren Manuskript erklärt:

l'ur dal god sfera / da transiziun. beà quel / chi po [...] / lavurar qua el drizza / seis manster sur [...] taimpel, lingias / orizontalas, verticalas / il[s] tuns van dalöntsche / rebomban tras las vallainas / [...] es il dschember / bös-ch sonch dals rumantschs. (Peer SLA, A-1-h/1)

Der Inhalt dieser Zeilen kann ungefähr folgendermassen wiedergegeben werden: «Die Waldgrenze ist eine Übergangssphäre. Glücklicherweise ist, wer dort arbeiten darf, sein Beruf... wie in einem Tempel... Die Töne tragen weit in die Bergrunen hinein... Die Arve ist der heilige Baum der Rätoromanen.»¹¹⁶ Diese Notiz verweist auf die fast wörtliche Wiedergabe der oben zitierten Erzählungssequenzen und auch auf die französische Übersetzung «dresser le métier». Doch Gedicht und Notiz sprechen eine Sakralität an, die weit über die Prosa hinausreicht. Einige Bezugspunkte lassen Assoziationen zum Psalm 92 zu: Das Gedicht *Taglialaina* kann als morgendliches Dankeslied des Waldarbeiters gelesen werden, das von den Klängen verschiedener Instrumente begleitet wird. Die Arve ist, wie die Libanonzeder, ein Kieferngewächs, und gerade an der Waldgrenze sehr langlebig, ihre immergrünen Nadeln sind bei günstigen Temperaturverhältnissen aufgestellt und ihre aromatischen Zirbelnüsse allgemein beliebt. Auf die geheimen Kräfte der Arve, ihres Holzes und Duftes wird in weiteren Zusammenhängen von Peers Werk an mehreren Orten verwiesen¹¹⁷.

¹¹⁵ Im Kapitel 2.4.1. der Materialien findet sich eine Reproduktion des erwähnten Manuskripts sowie eine Umschrift wie auch eine Wiedergabe einiger Übersetzungen. Zur Überarbeitung von Manuskripten cfr. auch 3.2.1.3.

¹¹⁶ Zur Arve auch unten, 2.3.2.3.

¹¹⁷ Psalm 92 ist ein von Saiteninstrumenten begleitetes Dankeslied, der Morgen ist dem Lob Gottes gewidmet (cfr. Psalm 92, 3-4). Durch die Wahrnehmung über Auge und Ohr werden freudig

Für die verschiedenen möglichen Interpretationsweisen dieses dichten Textes sind auch die Übersetzungen aufschlussreich, denn aus weiteren Notizen Peers geht hervor, dass er bei einer wörtlichen Übertragung ins Deutsche offenbar selber zwischen verschiedenen Bedeutungen zögerte¹¹⁸: Auf einem undatierten Typoskript ist die erste Strophe folgendermassen wiedergegeben:

Zwischen Legföhren und Heidekraut (Erica)
habe ich meinen Webstuhl aufgespannt (aufgerichtet)
Stimme(n) von Säge und Axt,
(Violin)saiten des Morgens.

In der mit Herbert Meier 1980 publizierten Version ist der Charme der Vieldeutigkeit dann weitgehend getilgt. Zudem ist nicht ganz klar, um welchen Bogen es sich hier handeln könnte, um einen Pfeil-, Werkzeug- oder Geigenbogen:

Zwischen Legföhren und Erica
habe ich den Bogen gespannt.
Im Morgen die Stimmen
von Säge und Axt.

Im Gegensatz dazu werden in der italienischen Version von Giorgio Orelli und in der französischen von Yvette Z'Graggen Webstuhl und Musiksaiten beibehalten:

Tra mughi e erica
ho teso il mio telaio
Voce di sega e scure
cantini del mattino

seine Feinde ausfindig gemacht, der Gerechte aber steht aufrecht wie die grün aufgerichteten Palmenblätter und die hohe Zeder des Libanon, welche, verpflanzt ins Haus Gottes, bis in hohes Alter Früchte trägt und saftig grün bleibt (cfr. Psalm 92, 12-15). Den intertextuellen Hinweis verdanke ich Beatrice Mädgers Lektüre anlässlich des Seminari culturel in Samedan, 2010. Zu Duft und Erinnerung in Bezug zur Arve cfr. z.B. *Savur e memoria* in: Peer II, 1951:9-10: «Va in üna stüva da dschember e quella savur lomma dal lain sduvlarà oura l'increschantüm pels dis d'infanzia cur cha tü e teis cumpogns perchüraivat las chavras in ün muond plain leidas aventüras.»

¹¹⁸ Cfr. dazu auch die Feststellung Genettes, jede Übersetzung durch den zweisprachigen Autor, sein Recht auf «infidélité» nicht eingerechnet, sei irgendwie ein Kommentar zum Originaltext (cfr. 1987:408).

sowie

Parmi les genévriers et la bruyère
j'ai dressé mon métier.
Voix de la scie, voix de la hache
Cordes sonores du matin¹¹⁹

Seine Hochblüte als Schreibmetapher erlebte das Weben sinnigerweise vor allem im Barock, als man hoch komplizierte Stoffe wob¹²⁰. Da zwischen dem produzierenden und dem empfangenden metaphorischen Feld keine Analogie mehr bestehe, gehen Gorni / Weinrich bei der Text-Metapher heute eher von einer Ex-Metapher aus¹²¹. Wie die folgenden Zitate jedoch belegen, wird das semantische Feld des Webens weiterhin von Autorinnen und Autoren und von Philologen als Schreibmetapher verwendet¹²². In den folgenden Beispielen wird allerdings vor allem vom Teppichweben gesprochen, einem Handwerkszweig, in dem auch heute recherchierte Produkte hergestellt werden, d.h. in Bezug auf Gorni, in einer für die Gegenwart stimmigen Analogie. In Mandelstams Essay *Gespräch über Dante* findet sich beispielsweise ein ausführlicher Vergleich von der poetischen Sprache mit einem Gewebe, mit einer poetologischen Ausdeutung von Geflecht, Ornament und Muster:

¹¹⁹ Alle Referenzen und die integralen Übersetzungen in 2.4.1. Materialien. Auf Andri Peers Grab in Winterthur wurde der erste Vers dieses Gedichts «Tanter zuondra e bruoch...» mit der Begrünung inszeniert, als Schrift dazu wurden die Verse aus *Pleds per guitarra* verwendet: «Our dal taschair / la chanzun sflomgjaia» (1963/2003:176, cfr. Foto im Nachlass).

¹²⁰ Cfr. dazu Segres weitläufigen Kommentar mit zahlreichen Beispielen in 1999:360ff. Ein barockes Beispiel zum Vergleich des Geschriebenen mit dem Gewebe findet sich im äusserst komplexen *Proprologo* von Giordano Brunos Komödie *Candelaio* (1582/1978:151): «Questa è una specie di tela, ch'ha l'ordinamento e tessitura insieme: chi la può capir, la capisca; chi la vuol intendere, l'intenda.»

¹²¹ «La metafora di testo [...] è piuttosto da considerare, secondo i ragionevoli criteri di Weinrich (1976), una gloriosa ex metafora. Nell'età degli indumenti compatti, non tessuti, quella stessa che cha segnato la fine dei modelli di scrittura in senso lato «classici», è più che mai evidente che tra campo metaforico emittente (arte della tessitura) e ricevente (composizione letteraria, écriture) non vige più alcun rapporto di analogia, né alcuna possibilità di comparazione: non solo, ma gli stessi campi metaforici in quanto tali hanno mutato radicalmente di statuto e di significato, al punto da apparire alla nostra discrezione incommensurabili rispetto alla situazione di partenza.» (Gorni 1979:18).

¹²² Gauger (1995:85) spricht vom traditionellen Text als von «einem konsistenten Gewebe», Segre 1999:90 von der «testura verbale».

Poetische Sprache ist ein Teppichgewebe aus einer Vielzahl von Fäden, die sich nur im Farbton der Ausführung voneinander unterscheiden, nur in der Partitur des sich ständig verändernden Befehls der instrumentalen Signalgebung.

Sie ist ein aus Wasser gewebter, äusserst dauerhafter Teppich, ein Teppich, in dem sich die Strömungen des Ganges, als textiles Thema verstanden, nie mit denen von Nil und Euphrat vermischen, sondern verschiedenfarbig bleiben in diesen Geflechten, Figuren und Ornamenten, nicht jedoch Mustern, denn das Muster entspricht genau der Nacherzählung. Das Ornament ist gerade deshalb schön, weil es die Spuren seiner Herkunft bewahrt – als ein spielend inszeniertes Stück Natur. Sei es Tier- oder Pflanzenornament, steppennomadisch, skythisch, ägyptisch, einheimisch oder barbarisch – es ist immer sprechend, sehend, wirkend.

Das Ornament ist strophisch.

Das Muster ist zeilig. (Mandelstam 1933/1994:115)

Auch Roland Barthes nimmt auf die etymologische Grundbedeutung des Wortes Bezug, um ein verändertes Textverständnis bildlich darzulegen:

Texte veut dire Tissu; mais alors que jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel [...]. (Barthes 1973/2002:259)

Ohne Schwierigkeit sind bei aktuellen Schweizer Autoren verschiedene Textbeispiele für die Webstuhlmetapher zu finden, so bei Luisa Famos, Reto Hänni und Gerhard Meier. Dabei wird gleich mehrfach auf das Einzigartige und die Traditionsverbundenheit der Handarbeit verwiesen:

Cun teis taler / hast tü tessü per mai / las indombrablas / stailas / chi tavellan / la lingua cha be no duos / inclegiain. (Famos 2004:32)

[...] (ein sanfter Riese, [...], welcher, [...], während der Schulferien zurückgezogen im Haus bei den Teichen insgeheim selber an Sprachteppichen webt, Welt schafft, im Wissen, wie schwierig es ist, sich seiner Herkunft zu entledigen, von *La müdada*, der Wende, der grossen Veränderung träumend) [...]» (Hänni 2007:82, Erinnerungen an seinen Lehrer Cla Biert)

Ohne dich nun mit meinem Literaturverständnis quälen zu wollen, muss ich doch sagen, dass für mich der Roman einem Teppich vergleichbar ist, einem handgewebenen, bei dessen Herstellung besonders auf die Farben, Motive achtgegeben wird, die sich wiederholen, abgewandelt natürlich, eben handwerklich gefertigt, beinahe mit einer gewissen Schwerfälligkeit behaftet [...]. (Meier 1983:64)

Analog verfährt Andri Peer bei seiner Ausweitung von handwerksbezogenen Schreib- und Inspirationsmetaphern auf weitere, traditionsgebundene Arbeitsbereiche. Über seine ganze Schaffenszeit hinweg verwendet er in literarischen und publizistischen Arbeiten solche Bilder für das Schreiben und Überarbeiten, manchmal ironisch, oft aber ernsthaft, gelegentlich auch in ziemlich unpassenden Zusammenhängen die fast zwanghaft anmuten: Es muss beispielsweise gelernt sein, auf linienlosem Papier die Furche zu ziehen, Reime und Bücher müssen ihren Stallplatz finden, der Philologe pflügt, sät und jätet, Autoren öffnen ihre Einzäunung wenn sie zu schreiben beginnen, der Verleger ordnet die Gedichte in Heumahden und die Lesenden werden zum wiederkäuenden Rindvieh gezählt. – Die Sammlung von Peers diesbezüglichen Bildern liesse sich beliebig erweitern:

Bler da far dan quia be las rimas. Üna jà cha quellas sun a pantun resta be amo da metter aint ils vers. [...] Il public ais üna bes-cha rumaglianta; el voul strom e bavradoirs nimia alch da morder. (Peer II, 1951:32-34)

Pro las collecziuns poeticas dal prüm tom d'eira cler co lovar ils chanvats. (Peer III, 1966:339)

Tschels impè, sco Gottfried Keller o Jean Giraudoux, laschan madürar lur ouvra adascus fin cha quella haja survgni sia fuorma definitiva, e pür lura dervan bavun e tilla confidan al palperi. (Peer III, 1968a:6)

Suot relaziuns tuot oter co leivas tret el [Chasper Pult] sü sögl, semnet e zerclet e adampchet il cresch da sia früja tant cha blers artichels parderts pro sia mort l'utuon 1939, servittan pels prüms duos toms dal DRG. (Peer III, *FL* 1969/2011:41)

Id es plain cudeschs dapertuot ed eu nu sa ingio ir cun tuot. Per furtüna n'haja ün pa lö sü Lavin per quels chi nu chattan qua üngün pantun. (Peer in Denoth 1982)

In der oben erwähnten Erzählung *Rabliüzza* (cfr. 2.1.2.) entwickelt Peer für die Entstehung und Überarbeitung literarischer Texte ein weitläufiges Feld von Vergleichen: In einer recht gesuchten Bedeutungsübertragung beginnt das Ich mit dem Bleistift die Beete des Textes zu jäten, «e tuots duos a passar amo üna jada sur las lingias, a zerclar cul rispli las eras dal text», um anschliessend die kritische Lektüre im Sinne der Überprüfung einer Dachstockkonstruktion durchzuführen. Die (männliche) poetische Kreativität wird sodann gar dem Gebären gleichgestellt, das Gegenlesen entsprechend als Hebammendienst bezeichnet:

E lura avoir dasper sai ün chi guarda, trond insembel las survaschellas, chi dà man la leva e prova schi tegna e stira oura tocs e passa amo üna jada cul s-chalpen sur la curnisch e nu dà loc fin cha la travamainta ais closa ch'ella resuna cler suot il cloc dal mazüch.

Nossa incletta vischandaivla nun ha mâ pati suot quella lavur cumüna ingio ch'ün parturiva il prüm e clomaiva pür davo la duonna da part. Blerant ans vain nus cugnuschüts pür inandret in quists davomezdis da fuschina ed in quista plövgia da glimadüras chi'ns faivan sguozchas giò per la rain¹²³.

Der Hintergrund dieses umständlichen und weitläufigen Handwerksdiskurses spielt also im Gedicht *Taglialaina* eine wichtige Rolle, in dem er in extrem konzentrierter Form präsentiert wird. Ebenso verfährt Peer mit dem weiter unten kommentierten Naturmythos um die Arve (2.3.2.). In der zweiten Strophe werden noch zusätzliche poetologische Elemente einbezogen, denn das immergrüne Nadelkleid und die leuchtenden Arvenzapfen stellen mit den Farben grün und blau in Verbindung mit dem Abstraktum «Erwartung» auch einen Kontaktpunkt her zur modernen Lyrik der französischen Symbolisten und der Surrealisten (z.B. zu Eluard). Unter Beizug weiterer Textstellen bei Peer könnte das Grün etwa auf die Erneuerung in der Kreativität hinweisen, das Blau auf die poetische Integration des Unbewussten und des Traums¹²⁴.

¹²³ Peer II, 1961:61-65, zur Lektoratsarbeit für und von Cla Biert cfr. 4.2.1.

¹²⁴ Die Symbolik der Farben wird je nach Kulturkreis und Ansatz unterschiedlich interpretiert, eine tiefenpsychologische Unterscheidung nach Carl Gustav Jung teilt die Farbensymbolik folgendermassen ein: «Im Traum symbolisieren Farben Ausdrücke des Unbewussten: Blau als Farbe des Himmels, des Geistes, entspricht der Farbe des Denkens; Rot als Farbe des Blutes entspricht jener der Leidenschaft, des Gefühls; Gelb als Farbe des Lichtes, des Goldes, entspricht der Intui-

2.2.3. « Eir eu laiv'esser Hefaistos» – Der Schmied

Eine ganze Reihe bildhafter Vergleiche für die verschiedenen Prozesse beim Schreiben wird im Essay zur Entstehung von zwei eigenen Gedichten mit dem Titel *Tant per dar ün tschüt in fuschina* verwendet (dazu 3.2.1.3.). Folgt der Leser hier Peers sinnlichen Ausführungen, die schliesslich zur «schmerzhaften Geburt» des Gedichtes führen, macht er einen vielseitigen Spaziergang über Heuwiesen («... il poet, figl da paura vallader chi ha imprais a seis temp a sauar la prada, nu vain liber da l'aua!»), durch Stall («Las rimas füssan a pantun, mo i nu cuntain-ta»), Werkstatt («... ils vers nu sun amo squadrats») und Schmiede («fuschinar il vierv»). Denn die eigentliche Werkstatt als *secundum comparationis* zur poetischen Schreibe ist, in Ableitung vom Hephaistos-Mythos, die Schmiede, wo zwischen Hammer und Amboss mit Hilfe des Feuers der Vers gehärtet (cfr. *Inscunters*) und göttliches Handwerk schliesslich mit der Feile vollendet wird, wie Andri Peer beispielsweise in Zeitungsartikeln und im *Rapport editorial* zu seiner Linsel-Edition beschreibt¹²⁵:

Linsel vaiva per regla da tour pro adüna danöv sias poesias, eir sch'ellas d'eiran stampadas, da müdar, corregger, meglrar. Quai nomnaiv'el «metter las poesias in salamuira». Seis cudeschs sun plains da nodondas, da plets s-chassats e restituits, da remarchas, ed amo i'ls ultims dis da sia vita, cur ch'el sentiva fingià a s'approssimar a quella signura chi nu fa grazcha ad ingün, ha'l glimà e martellà vi da seis vers per cha quels nu'l fetschan dschnur pro'ls perdavos. (Peer III, *FL* 5.10.1965)

Dad üna collecziun in tschella müdaiv'el bod in mincha poesia quist o tschai, glimond, corregind, strichond. [...] Quaistas perdütas da sia retschercha d'artist ardan in noss mans fin cha nus nu vain accumpli il giavüsch ch'ellas cuntegnan. Bleras da quistas müdadas d'ultim man sun furtünadas, e l'ediziun nouva cun sias agiuntas e notas darà chaschun a perits ed amatuors da zappar danöv illa fuschina d'ün vair poet. (Peer *FL* 11.10.1960/20011:76)

tion; Grün als Farbe der Natur, des Wachstums, entspricht der Empfindung und bedeutet die Verbindung von Traum und Wirklichkeit.» In: *TRE*, s.v. «Farben / Farbensymbolik».

¹²⁵ Sogar in seinen Briefen verwendet Peer die Schmiede als Metapher auch für die journalistische Schreibe, cfr. Brief an Caratsch, 30.11.1952: «[...] in Teis manster dal qual eu pertschaiv almain ils straglüschs da Teis artichels fuschinats cun martelladas vigurusas.» Zur Metapher des *poeta faber* cfr. unten 2.3., exemplarisch auch den selbstironischen Dialektausdruck «Värslich-mid» im Lied *Es git e Bueb mit Name Fritz* des Berner Chansonniers Mani Matter.

...ün'ediziun critica e cumplettischma da las ouvras, chi füss statta pussibla, vis la schurma da manuscrits e stampats e l'intensiva e prolungada lavur da glima da Lansel tras decenniss... (Peer III, 1966:338)

Dass Peer gerade in Bezug auf Lansel wiederholt auf dessen «lavur da glima» zu sprechen kommt, kann jedoch auch wieder als intertextueller Bezug gelesen werden, wie beispielsweise die Lektüre des meta-poetischen Gedichts *Il poet a sai svest* (Lansel 1929:42) zeigt:

Poet, granda fadia
 at dasch tū hoz invan,
 nu vezzasch aint? schi bütta
 la penna our da man.
 5 Tuotta lavur da glima
 Nu po gratgiar in bain,
 sch'impissamaint a rima
 s'as metta cunter, sco chavagl al frain. [...]

In der intensiven editorischen Auseinandersetzung Andri Peers mit dem bewunderten Vorgänger Peider Lansel wird dieser in mehr als einer Hinsicht zu einem Messpunkt. In langjähriger Arbeit lernt Peer vieles über die Editions kritik und über den wissenschaftlichen Umgang mit Manuskripten und Varianten, wenn er sich auch gerade in diesem Bereich einige Freiheiten herausnimmt¹²⁶.

Die Schmiede mit ihrer ganzen Sinnlichkeit an Feuer und Hitze, an stiebenden Funken und harten Schlägen auf glühendem Metall wird schon seit der Antike als Ort der Schreibmetaphorik verwendet, ist doch Hephaistos der einzi-

¹²⁶ Cfr. die Präsentation der Gedichtedition durch Andrea Schorta 1967: «Qua nun inscuntraina be a Lansel, qua sentinsa eir la preschentscha dad Andri Peer, chi güst tras quaiast'ouvra dvainta filolog versà e competent.» – Die Arbeit mit Lansels Manuskripten mag ein Grund sein, weshalb Peer auch für seinen eigenen Nachlass die Aufbewahrung in einem Archiv ins Auge fasst. Schwer nachvollziehbar bleibt hingegen, dass Peer, der in seinem Rapport detailliert und wertschätzend auf den Nachlass Lansels an den verschiedenen Standorten und die wichtigen Manuskripte zur Etablierung der zu publizierenden Gedichttexte nach dem angenommenen Willen des Autors eingeht, bei der Durchsicht und weiteren Aufbewahrung dieser Schriften konservatorische Grundsätze völlig ausser Acht lässt und inhärenten Zusammenhänge auseinanderreißt. Zu den komplexen Bezügen von Peer zu Lansel cfr. auch Valär 2009 und insb. Caduff 2012. Erst diese Studie zur Bündnerromanischen Metrik wird aufzeigen, inwiefern Peer bei seiner Edition Lansels Spätkorrekturen übernommen oder die Gedichte selber verändert und «verbessert» hat.

ge Handwerker unter den olympischen Göttern. Auch bei Peer fehlt es nicht an der Verehrung dieses namentlich heraufbeschworenen Über-Schmieds:

In fuschina (1979/2003:350)

Nun invlidarà mai
 quel surrier dal farrer
 cur cha'l traiva il fier
 our dal chöttel
 5 e zaclaiva lasura,
 pudond giò per l'anchüna,
 cul martè chi chantaiva;
 e'm guardaiva serius
 cur cha la punta
 10 sortiva fümönd
 our dal schech
 in brünin tamprà.
 Eir eu laiv'esser Hefaistos,
 na plü ün dial da la tscheppa.

Vom Gedicht *In fuschina* existiert nur die Druckfassung in *La terra impromissa* von 1979, es liegt keine Übersetzung vor. Im Nachlassdossier zeigen mehrere hand- und maschinengeschriebene Fassungen verschiedene Überarbeitungsetappen. Am unteren Rand einer Arbeitsfassung notiert Peer einen biographischen Hinweis: «figüras / infanzia a Sent *Valentin*». Aus einer Kindheitserinnerung entwickelt sich mit Hilfe der Lektoratsnotizen von Cla Biert ein Gedicht, das sich gut in Peers Poetik einpasst¹²⁷. Zentral sind zuletzt die Verse 13-14, in denen das dichtende Ich feststellt, es wollte den göttlichen Hephaistos nachahmen, und kein Satyr im Unterholz sein. Das Ich möchte demnach bewusst und als Kenner seiner Kunst und der Mysterien seines Handwerks die göttliche Kreativität üben, und nicht als verwirrtes Mischwesen zufällig vor sich hin schreiben.

Bereits in der Einleitung der Kurzprosasammlung *Tizzuns e sbrinzlas* (glühende Kohle und Funken) bezieht sich Peer auf Feuerbilder und auf die Verbindung verschiedener Metalle, allerdings ohne ausdrückliche Erwähnung des Schmieds:

¹²⁷ Cfr. Peer SLA, A-1-n/71 und A-1-n/82 sowie 4.2.1.2. Zu *dial* cfr. 2.3.

Dad unir suot ün titul tocs prosa chi divergeschan in tema e stil eira insolit. Mo scha'ls metals da quist liamaint sun eir masdats in ün möd nouv schi am paraiva nos rumantsch ün fö chod avuonda per t'ils dar taimpra unida ed ün cling vardaivel. Perquai il titul Tizzuns e sbrinzlas ingio cha tizzun manaja ils tocs plü gross chi ardan lönch e s-chodan a quel chi'ls tegnan in man, e sbrinzlas quellas trattas glüminusas chi passan sveltezzas mo nu passan dal tuot, laschand inavo illa chombra schüra da nos ögl alch sco ün'incletta da las lingias. (Peer II, 1951:7)

Für die Textbearbeitung wählt Peer auch in weiteren Gedichten wiederholt Begriffe aus dem Wortfeld der Schmiede, in *Intschertezza* (1985/2003:424) etwa, wo der Dichter das Wort so lange schmieden soll, bis es den Klang des alten Romanisch erhält, damit auch Fluss, Fels und Wald ihn verstehen und sich mit ihm vereinen können: «Doza tia vusch, / fuschina teis pled, / fin ch'el ha il cling / dal veider rumantsch / cha nus til inclegiain.»¹²⁸ Die Metallverbindung soll zum klingen kommen, der Klang von Metall wiederum appelliert an Erinnerungen des Ich – eine akustische *madeleine* gewissermassen – und gleichzeitig an den Wunsch, diese Erinnerungen in eine literarische Form zu bringen. Dazu liegen verschiedene Textstellen vor, die Verse von *Bunatscha* etwa¹²⁹, wo das dichtende Ich eine durch das Gerassel einer Kette ausgelöste Begegnung mit dem verstorbenen Vater erlebt: «Our'in charpenna / suna intivà in meis bap / i'l sclingir d'üna chadaina.» Im Gedicht *Aspettativa* (1969/2003:195) wird das Klingen von altem Eisen sodann mit dem Schreibprozess in Bezug gebracht:

Aspettativa

5 Ils vers am croudän tras la dainta
 cul cling da fierramainta veglia
 fin ch'ün Dial nu'm tocca cun seis daint
 e'm renda a mai sves in sia glüm –
 'la tendscha pro'l sulai ed inavo,
 cotschnur aint il tagliaint da sa preschentscha.

Klingen die Verse anfänglich dumpf wie altes Eisen, erfolgt durch die Berührung des *Dial* eine göttliche Eingebung, die den Dichter in kreative Spannung ver-

¹²⁸ Zum Gedicht cfr. Riatsch 2010:159.

¹²⁹ Peer 1984/2003:396. Zu Duft und Erinnerung cfr. auch 2.2.2., zum Gedicht Riatsch 2008 sowie 2010:138ff.

setzt. Durch das göttliche Sonnen-Licht wird das matte Metall rotglühend und schneidend, wie in der Schmiede des Hephaistos. Denn was macht dieser in seiner Werkstatt anders, als aus Erzmaterial zwischen Hammer und Amboss starke und beseelte Waffen zu schmieden? Dieses Verwandlungspotential des alten Eisens könnte allenfalls auch Teil der Faszination sein, welche das nutzlose Metall auf das Kind ausübt, wie es in Peers Prosa *Vuschs giò da palantschin* beschrieben wird:

In duos chaistuns vaina adüna tgnü aint fierramainta veglia e quella chi sa quantas jadas cha nus vain tut oura, guardà, miss aint, tut oura, guardà, miss aint. [...] I barbuoglia e scruoscha üna curiusa vita in quist ravuogl da las chosas; ellas scuttan, ellas tuossan da bass, ellas quintan e chantinan casü in quels davomezdis da stà cha'l sulai vain aint dal cuccar cun seis chejel cler chi fa sotar sco la narramainta ils puolvrens. (Peer II, 1957:12-13)

Der Prototyp von Hephaistos Erzeugnissen ist natürlich das Schwert, mit einer scharfen Schneide, welches neben seiner konkreten Funktion als Kriegswaffe unter anderem und im Gegensatz zur Keule als Symbol für Intellekt, Analyse und geistige Fähigkeiten steht. Auch in der traditionellen bäuerlichen Welt, die Andri Peer heraufbeschwört, sind Schwerter vorab als Symbol präsent, z.B. im Tarotspiel und in biblischen Texten und Darstellungen¹³⁰. Als konkretes Gerät scheint jedoch viel eher die bäuerliche Sense in Analogie zum adligen Schwert zu stehen, allenfalls mit einer Übertragung auch auf weitere metallene Werkzeuge. Diese Analogie von Schwert und Sense wird in Cla Bierts Erzählungen ausdrücklich formuliert: In *La duonna da Robinson* wird von einem Ereignis während der Kinderspiele am Inn berichtet, als es nach ausgelassenem Toben im Wasser zu einer erzwungenen sexuellen Initiation kommt, indem die Bubenschar das einzige Mädchen nötigt, sich völlig zu entblößen. Als das erniedrigte Mädchen wieder angezogen ist, hören die Kinder eine tiefe Stimme durch das Ufergebüsch:

«Che faivat qua?»

Quai d'eira sar Joannes. El tgaiva la fotsch in man. El es gnü nan plü daspera, ha guardà üna pezza ed ha dit:

¹³⁰ Zur Symbolik des Tarotspiels cfr. z.B. Luisa Francia, *Hexentarot*, München 1979 und Sergius Golowin, *Die Welt des Tarot*, Basel 1982 ('1975).

«Porchamainta!» El staiva là, dret sü, il schilun pozzà cul manin cunter la s-charpa, uschea cha la fotsch staiva guliv oura, dasper sia fatscha chi guardaiva cun tschera fera aint per nusoters. El staiva là sainza as muantar, sco l'archanguel, e sia fotsch glüschiva e sbrinzlaiva sco üna spada, cur ch'el ha dozà tschel bratsch ed ha dit, muossond sü vers la prada e'ls chomps: «Our da quia! It a lavurar!»¹³¹

Die Sense in der Hand des alten Bauern Joannes wird zum Schwert des Erzengels Michael, der die schuldig gewordenen Kinder aus dem Paradies vertreibt. Wenige Jahre später erscheint Bierts Erzählung *La fotsch*, wo der Ich-Erzähler sich eingehend mit «diesem einfachen und anspruchslosen, doch auch gefräßigen und gefährlichen Werkzeug» abgibt, weil es ihn in vielen Bildern verfolgt:

Uschea esa stat üna jada eir culla fotsch, quist'üsaglia simpla e modesta, mo eir umbrasa e privlusa, quist urdegn adegnaivel e champaist in d'üna, ch'eu fingià da puobet d'eira arsià da manuvrar, sà cha'ls fastüts d'eiran ün'armada da povers margnacs ch'eu d'eira bun da terrar tschient la jada¹³².

In einer meta-poetischen Lektüre der Gedichte bekommt die im Feuer gehärtete Sense – und im weiteren Sinn jedes schneidende Eisenwerkzeug – durch die oben erwähnte intellektuelle Symbolik einen weiteren Interpretationsspielraum: der geschickte Einsatz des Eisens kann als Metapher für die dichterisch-intellektuelle Kreativität in ihrer ganzen Schärfe verstanden werden. Das Gedicht *Manual / Handlanger* (¹1969, cit. 1980/2003:362) lässt sich als ein weiteres Beispiel in dieser Reihe lesen:

Manual

Eu dun culla punta
cunter il mür.
Mo i va lönch
fin ch'eu riv tras.
5 Che disch il tschêl
dal tet chi til foura?

¹³¹ Die Erzählung ist erstmals erschienen in: ASR 1975, hier cit. aus: Biert 1993:39.

¹³² Biert 1981:292-293. Ausführungen zur Symbolik der Sense bei Cla Biert cfr. Riatsch 1993a:227-230.

In diesem Gedicht versucht das Ich mit dem Meissel eine einengende Mauer mit der Vorstellung zu durchschlagen, näher zum Himmel zu gelangen. In einer Vortragsnotiz kommentiert Andri Peer das Gedicht wie folgt: «Ûn tema simpel vivü dal boccia d'üna jada. Ûna resistenza chi'd ais da superar per verer la glüm, quel zich tet chi taglia il tschêl. L'important ais forsa l'obstacul chi's tratta da superar per survgnir flà, per verer e dumandar.» (Peer SLA, A-1-z). Der Rhythmus der Hammerschläge ist in den kurzen, meist einsilbig betonten Wörtern des Sechszeilers gegenwärtig. Wie Peers Kommentar bestätigt, geht auch dieses Gedicht von einer konkreten Situation aus, in einem figurativen Sinn kann das Schlagen einer Öffnung gegen den Himmel auch als Suche nach einer anderen, geistigen Aktivität verstanden werden. Auf die Literatur bezogen kann das Durchbrechen der Mauer auch im Sinne einer Erweiterung des Bestehenden ausgelegt werden¹³³. Während das Thema auf eine Jugenderfahrung als Maurer-Handlanger zurückgeführt wird, bezeichnet Peer den zu durchbrechenden Widerstand als wichtigen Aspekt für eine Weiterentwicklung. «Per verer la glüm» (um das Licht zu sehen) kann als deutlichen Hinweis auf die Symbolhaftigkeit des Gedichts in Bezug auf das Schreiben gelesen werden, braucht Peer diese Metapher doch auch anderswo für die Vervollendung von Gedichten, beispielsweise in einem Tagebuchauszug: «Che voulan quists dschermuogls miss in salv aint il ajer tevi d'ün chaschuot, quists sems chi han cupidà ans a la lunga illa dutscha savur da dschember, e chi spranziajan sü vers la glüm?» (Peer II, 1957:64)¹³⁴.

Die vielfältige Schreibmetaphorik, die vom Handwerk als Bildspender ausgeht, kann als ein wichtiger Aspekt der zu vertiefenden Poetik des Dichters gelesen werden. Sie setzt einen Blick zurück in die Geschichte und das Hergebrachte voraus, und einen nach vorn, in neue Ausdrucksformen einer zukünftigen Dichtung, die durch einzelne Bilder, beispielsweise die «Arvenzapfen, Lichter voller Erwartung», angesprochen werden. Dabei bezieht sich Peer thematisch durchwegs auf spezifische, handwerklich-bäuerliche Arbeitsbereiche

¹³³ Cfr. auch 3.3., die meta-poetischen Gedichte, die nach «oben» gerichtet sind.

¹³⁴ Der meta-poetische Bezug in diesem Handwerker-Gedicht kann zudem auf das Gedicht *Notiz* von Rainer Brambach bezogen werden, einem Dichter zu dem sich Peer in jüngeren Jahren hingezogen fühlt: «Ich wollte mir etwas Dunkles / von der Seele schreiben, / und es ist mir nicht gelungen. / Fehlt dem Maurer der Mörtel, / dem Steinmetz der Meissel, / dem Schreiner das Holz, / sind wir machtlos.» (Brambach 2003:39).

seiner Herkunftskultur, wobei diese eher archetypisch wirken als real¹³⁵. Die moderne Welt wird zwar in seinen Gedichten wiederholt thematisiert, Beschreibungen der Stadt und ihres Rummels etwa, doch hat diese mit der Schreibmetaphorik offenbar keine Berührungspunkte. Wie bereits oben festgehalten, finden sich bei Peer keine Vergleiche des Schreibens mit der Industrialisierung und der Maschinenwelt oder mit dem Dichter als Ingenieur, wie bereits in Edgar Allan Poes *Philosophy of Composition* (1846), oder als Architekt, wie etwa bei Max Frisch (cfr. Interview in Bienek 1976:23). Der Einbezug kulturhistorischer Schreibmetaphern, der *poeta faber* und das *textorium*, verweist vielmehr auf eine traditionell-humanistische Orientierung. Der Bezug zur Moderne in diesen Gedichten ist vor allem in der Form zu finden: Die sprachliche Verknappung und Abstraktion, wie in den verschiedenen Fassungen von *Daman d'instà*, das Ausloten neuer sprachlicher Möglichkeiten und die Vermischung verschiedener Register, die Veränderung der poetischen Ausdrucksmittel und die Erhebung des dichterischen Schreibens in Bereiche des Sakralen¹³⁶. In Mandelstams Metapher zum Teppichgewebe könnte dieser Befund so umschrieben werden, dass trotz der neuartigen Anzettelung die «Spuren seiner Herkunft» in Peers Ornamenten sehr klar zum Ausdruck kommen.

¹³⁵ Peers Beschreibungen tragen dem Zeithorizont keine Rechnung, sondern beziehen sich allenfalls auf seine Kindheit. Die reale Land- und Holzwirtschaft nutzte spätestens seit Mitte der 1950er-Jahre verschiedene maschinelle Errungenschaften.

¹³⁶ Cfr. dazu insb. 2.3.2.3, zur Suche nach einer neuen Sprache in der modernen Dichtung cfr. Gauger 1995 sowie oben 2.1.2.

2.3. Über die poetische Vorstellungskraft oder «Las aventuras da l'imaginaziun poetica»

Meine besten Sätze sage ich in den Wind. Der Wind ist ja beständiger als Cellulose...
Gerhard Meier¹³⁷

Auf ihrer Suche nach dem «Eigentlichen» der poetischen Sprache beschäftigt sich Maria Corti auch mit der Entfaltung der kreativen Energie in einer prätextuellen Phase, sie sieht diese «energia creativa» als *input* für den *avant-texte*. In Anlehnung an Mandelstams *Gespräch über Dante* weist sie darauf hin, dass das Kunstwerk in der Dynamik seiner Entstehung verstanden werden sollte¹³⁸. Corti kondensiert einige Grundideen zur Dichtung, welche in verschiedenen Zeiten und Kulturen als bedeutungsvoll angesehen wurden und die uns in der Folge beschäftigen werden:

a) la poesia è un suono che dà conoscenza; b) la parola poetica ha una densità di significazione, cioè una connaturata polisemia che non le spetta se non entro il contesto poetico; c) questa densità si collega a processi pre-testuali. (Corti 1976:99)

Seit der Antike bestehen hinsichtlich der Entstehung von Dichtung verschiedene Vorstellungen und Konzepte. Der Frage nach dem woher des Gesagten und Geschriebenen wird in frühen Texten mit der Überzeugung beantwortet, der Dichter sei nur Vermittler eines göttlichen Sprechens. In der Folge von Platons viel zitiertem Frühdialog *Ion* ist eines der wichtigen diesbezüglichen Modelle das

des inspirierten Dichters, des *poeta vates*. Hier erscheint der Autor als unbewusstes Medium, das den Text zwar in einem materiellen Sinne hervorbringt. Ursprung und Geltungsanspruch des Textes liegen aber nicht in ihm, sondern in einer göttlichen Instanz, da nämlich «die Dichter nichts anderes sind als Mittler (*hermenes*) der Götter, Besessene dessen, von dem jeder Einzelne gerade besessen ist» (534e). Die Vermittlung des göttlichen Dichterstoffes geschieht mit Hilfe des von den Musen

¹³⁷ In: Friedrich Kappeler, *Das Wolkenschattenboot*, 2007 (Kinofilm).

¹³⁸ Cfr. Corti 1976:98-99 sowie Mandelstam 1994, die italienische Ausgabe auf die sich Corti bezieht ist Mandelstam 1967, der Artikel des Dichters erschien erstmals 1933 in russischer Sprache.

eingeebenen Enthusiasmus. «Denn alle guten Ependichter singen nicht aufgrund eines Fachwissens (*techne*), sondern in göttlicher Begeisterung und Ergriffenheit alle diese schönen Dichtungen, und die Liederdichter, die guten, ebenso» (533e)¹³⁹.

Unter umfassenden Bedeutungsverschiebungen wird dieser Inspirationstopos durch die Jahrhunderte bis in die Neuzeit weitertradiert. Die Ansicht über den eigentlichen Sprecher oder das mitsprechende, mitschreibende «Andere» verändert sich mit dem jeweiligen Bewusstseinsstand in den verschiedenen Epochen¹⁴⁰. Analog zu einer religiösen Eingebung wird die poetische Inspiration etwas abgeschwächt allgemein als «Zustand der Begeisterung oder kreativen Spannung, der zur produktionsästhetischen Voraussetzung literarischer Werke» gehört, verstanden (Till 2000:150). Der Inspirationsvorgang geht der Abfassung des Textes voraus oder begleitet diesen. Der religiöse oder kultische Ursprung des Konzeptes beinhaltet die Legitimation des Dichters durch Berufung auf eine höhere Instanz, und gehört von Anbeginn an zu den Konstanten der europäischen Poetologie. In diesen Zusammenhang gehört auch die Anrufung der Musen. Schon bei den Römern (Horaz, Ovid, Cicero) wird das «Enthusiasmus-Konzept» zum metaphorisch verstandenen Topos, im Barockzeitalter wird es mit dem Ideal des *poeta doctus* vollends zu einer formelhaft in den Poetiken tradierten Vorstellung. Gleichzeitig werden verschiedene Stimulanzien erwähnt – melancholische Stimmung, Erregung von Affekten wie Zorn oder Liebe, Wein, Musik oder Lektüre von ausgezeichneten Schriftstellern –, mit denen Autoren künstlich einen inspirierten Zustand herbeizuführen versuchen. Während des Sturm und Drang wird die Inspiration in positivem Sinn als autonome Produktivkraft des schöpferischen Individuums gesehen, ein Konzept, das die Frühromantiker aufnehmen. Seit der Romantik und verstärkt in der literarischen Moderne wird auch der durch verschiedene Drogen hervorgerufene Rausch zur Inspiration eingesetzt. Durch Einbezug des Unbewussten und des Traums als Quellen zur Kreativität führen die Erkenntnisse der Psychologie und besonders der Psychoanalyse seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zu einer Neuformulierung und Vertiefung des Inspirationsgedankens (cfr. Till 2000).

¹³⁹ Jannidis u.a. 1999:4, dort zitiert gemäss Platon: *Ion*. Griechisch / Deutsch, übers. u. hrsg. von Hellmuth Flashar, Stuttgart, Reclam 1997:19.

¹⁴⁰ Dazu auch Gellhaus 1995:11f.

Doch wird diese Vorstellung der Inspiration von verschiedenen Autoren der Moderne zumindest in Frage gestellt, ohne jedoch gänzlich davon abzusehen (cfr. Lohse 1994). Für diese Dichter steht jedenfalls das Konzept des kunstvollen Handwerks näher, stellvertretend dafür steht die berühmte Maxime Mallarmés: «[...] ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots»¹⁴¹ bis zum Eindruck, nicht der Dichter bediene sich des Wortes, sondern das Wort beherrsche den Dichter¹⁴², existiert eine weitläufige Diskurstradition um die Bedeutung des «Worts», das als eigentliche «Primärmaterie» der modernen Lyrik gilt. Bedeutende Dichter der Moderne wie Hoffmannsthal, Valéry, Majakowski und Benn¹⁴³ stellen deshalb ein anderes bis zur Poetik Aristoteles zurück reichendes Modell zur Textentstehung in den Vordergrund, das Modell des *poeta faber*. Demgemäss ist der Dichter vor allem ein kompetenter

Kenner und Anwender von «technischem Fachwissen» [...]. So wie ein Handwerker durch seine *techne* (*ars*) die entsprechenden Objekte hervorbringt, so zeichnet sich auch der *poeta faber* durch den kompetenten Gebrauch von Regeln aus. (Jannidis 1999:5)

Dass es hier um weit mehr geht als um einen kompetenten Gebrauch von Regeln, zeigt sich beispielsweise bei der Lektüre von Majakowskis Essay *Wie man Verse macht*. Gemäss der marxistischen Gesellschaftsauffassung, welche das menschliche Handeln generell unter dem Aspekt der Entwicklung von Produktivkräften ansieht, beschreibt Majakowski konsequent den Aspekt der Produktion auch für das Dichten. Entsprechend technisch geht er die «Voraussetzungen für den Beginn einer dichterischen Arbeit» an, zu denen er nebst der «Aufgabe innerhalb der Gesellschaft», der «Zielsetzung des dichterischen Produkts» und «Betriebseinrichtung und Produktionsmittel» auch das Material und die Technik der Wortbearbeitung zählt:

¹⁴¹ Cit. aus Valérys *Pièces sur l'art: Degas danse dessin*, 1960:1208. Valéry gibt eine Anekdote Degas wieder, der sich bei Mallarmé darüber beklagt, dass er trotz seiner vielen Ideen kein Sonet zustande bringe.

¹⁴² Cfr. z.B. Ingold 1992:369ff., dazu unten 2.3.3.

¹⁴³ Es werden vor allem Autoren angeführt, mit deren Poetiken sich Peer beschäftigt hat. Majakowski wird gemäss der Peer zugänglichen Übertragung zitiert. Für Valéry cfr. z.B. das *Tagebuch* 1945 im Nachlass, für Majakowski den Werkstattartikel Peer III, 1968. Zu Höllerers *Theorie der modernen Lyrik* cfr. Schluss von 2.3.

3. Material: Worte. Ständige Auffüllung der Vorratskammern und Speicher Ihres Schädels mit notwendigen, ausdrucksvollen, raren, erfundenen, erneuerten, erzeugten und allerlei anderen Worten. [...]

5. Technik der Wortbearbeitung (unendlich individuell, stellt sich bei täglicher Arbeit erst im Laufe der Jahre ein): Reime, Versmasse, Alliteration, Bilder, Banalisierung des Stils, Pathos, Schlusstrophe, Titel, Disposition und so weiter, und so weiter. (Majakowski 1926/1960:14-15)

Gemäss Majakowski ist das Dichten eine besonders anspruchsvolle Arbeit, wobei er gerade die «Technik der Wortbearbeitung» und die Suche nach passenden Formen als sehr individuell beurteilt. Die technischen Schwierigkeiten beschäftigen den Dichter Tag und Nacht, d.h. die Arbeit spielt auch in den Schlaf oder Halbschlaf hinein und kann davon beeinflusst sein. So berichtet er, wie er erst nach tagelanger Suche nach einem guten Reim im Halbschlaf eine Eingebung gehabt habe (cfr. 1960:21). Eine solche «Produktion» beanspruche den Dichter vollumfänglich:

Ein verfolgter, aber noch nicht erwischter Reim vergiftet die ganze Existenz. Man redet, ohne zu denken, man isst, ohne zu schmecken, und der Schlaf flieht einen, während man den Reim fast greifbar vor Augen hat. (1960:21)

Majakowski ist es ein zentrales Anliegen zu zeigen, dass die allgemein verbreitete Ansicht, Dichten «sei eine kinderleichte Arbeit» (1960:21) völlig irreführend, dass vielmehr «die Poesie eine der schwersten Produktionen ist», welche durch das Studium der Methoden dichterischer Arbeit zu erlernen sei (cfr. 1960:50-51).

Die Methoden zur technischen Bearbeitung des Wortes sind unendlich vielgestaltig. Es hat keinen Zweck, darüber zu sprechen, da ja die Grundlage der dichterischen Arbeit, wie ich hier des öftern gesagt habe, gerade in der Erfindung der Methoden dieser Bearbeitung besteht, und gerade diese Methoden das Schriftstellern zum Beruf machen. (Majakowski 1960:50)

Gottfried Benn referiert über seine Vorstellung zur «Herstellung des Gedichtes» im Detail in seinem bekannten Marburger Vortrag *Probleme der Lyrik* von 1951, wo er hervorhebt, Lyrik sei ein mit Worten hergestelltes Kunstprodukt. In seinem Verständnis gibt es zwei dichterische Momente, einen «schöpferischen

Keim», der als Eingebung aus dem Unbewussten oder Halbbewussten gesehen werden kann, und dessen bewusste Bearbeitung:

Der Autor besitzt:

1. Einen dumpfen schöpferischen Keim, eine psychische Materie.
2. Worte, die in seiner Hand liegen, zu seiner Verfügung stehen, mit denen er umgehen kann. [...] Irgend etwas in Ihnen schleudert ein paar Verse heraus oder tastet sich mit ein paar Versen hervor, irgend etwas anderes in Ihnen nimmt diese Verse sofort in die Hand, legt sie in eine Art Beobachtungsapparat, ein Mikroskop, prüft sie, färbt sie, sucht nach pathologischen Stellen. Ist das erste vielleicht naiv, ist das zweite ganz etwas anderes: raffiniert und skeptisch. Ist das erste vielleicht subjektiv, bringt das zweite die objektive Welt heraus, es ist das formale, das geistige Prinzip. (Benn 2001:20-21)

Wie bereits erwähnt hat das Sprechen über die kunstvolle Arbeit mit der «Materie» der Worte neben weitläufigen Poetiken und Theorien seit der Antike eine reiche und vielseitig verwendete Metaphorik hervorgebracht (cfr. 2.2.). Die beiden Modelle – der zündende Funken göttlicher Herkunft und der *labor limae* – schliessen sich auch gemäss den Poetiken jüngerer Dichter nicht aus, sondern ergänzen sich. Dies lässt sich auch in Andri Peers Werk nachvollziehen. Während er einerseits die Notwendigkeit harter Arbeit und die Fachkenntnisse des anspruchsvollen Handwerks beim Schreiben hervorhebt – «Il poet sto as tour sül seri, sco mincha oter mansteran» (Peer in Spescha 1973) –, wird gerade im poetischen Werk auch der Inspirationstopos immer wieder angesprochen, wobei sich Peer ganz offensichtlich auf bekannte Äusserungen dazu, wie dem folgenden *passus* aus Paul Valérys *Au sujet d'Adonis*¹⁴⁴ bezieht:

C'est un art de profond sceptique que la poésie savante. Elle suppose une liberté extraordinaire à l'égard de l'ensemble de nos idées et de nos sensations. Les dieux, gracieusement, nous donnent *pour rien* tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don. (Valéry 1924/2005:64).

¹⁴⁴ ...und nicht, wie Peer einige Jahre früher schreibt, von Gottfried Benn, cfr. Peer III, 1968:3. Die oben zitierte Aussage Benns geht jedoch in eine ähnliche Richtung.

Im Interview mit Ernst Denoth hält Peer fest, dass lyrische Verse sowohl unter dem Einfluss einer anfänglichen Eingebung als durch intensives Handwerk schliesslich vollendet werden könnten:

Denoth: [...] Co fa'1 El Sias poesias? Sun quai robas dal mumaint, spontanas, directas, chi til vegnan per testa, e lura vaina svelto francà sùl palperi...?

Peer: [...] l'impuls inizial es in mincha cas üna chosa spontana, ma, pel solit nu s'as survegna tuot la poesia dal char Segner. I's survegn forsa ün bun vers chi plascha, chi's disch: Ah, guarda, guarda, quai as podessa dovrar. E lura as stoja metter pro ün seguond ed ün terz ed ün quart chi sun uschè buns, e quai dà lura minchatant enorm bler da far. I s'as sto tscherchar e schaschinar fin chi's chatta la via cha la poesia plan planet dvainta acceptabla pel poet, cha'l po dir: uossa uschena possa tilla laschar, possa tilla laschar ir pro'l public. (Denoth 1982)

Wie auch der *généticien* Louis Hay bestätigt, sprechen viele Autoren von einem «eingegebenen» Anfang. Die Frage nach dem Anfang des Schreibens hat auch weitere Forschende interessiert, welche mit Beiträgen zu verschiedenen Autoren diese Thematik vertieft haben¹⁴⁵:

Des auteurs aussi divers qu'André Breton ou Aragon, Martin Walser ou Uwe Johnson se rencontrent pour décrire la mise en route de leur écriture à partir d'une phrase initiale – le fameux incipit – surgie d'un mouvement soudain de la conscience et lançant à sa suite la course des mots et des images. (Hay 1986:319-320)

Nicht nur in den poetischen sondern ebenso in paratextuellen Schriften zeigt sich bei Peer eine verbreitete Intertextualität zu bekannten theoretischen Schriften wichtiger Dichter der Moderne¹⁴⁶. Ähnlich wie seine berühmten Vorbilder hat er den Wunsch des «modernen» Künstlers, den komplexen Entstehungsprozess der Produktion zu verstehen und zu beschreiben, auf verschiedene Weisen zu einem Thema seines Werks gemacht:

¹⁴⁵ Für Beispiele verschiedener Autoren cfr. den Tagungsband von Thüring u.a. 2010.

¹⁴⁶ Zu solchen Bildungszitaten cfr. auch Mandelstam 1994:119: «Das Zitat ist keine Abschrift. Zitate sind Zikaden. Sie haben die Eigenheit, nicht mehr verstummen zu können. Klammern sich in die Luft und lassen sie nicht mehr los. Gelehrsamkeit ist bei weitem nicht dasselbe wie die Anspielungsklavatur, die das eigentliche Wesen der Bildung ausmacht.»

Das Selbstverständnis des Künstlers, der versucht, sich vor, neben oder nach der schöpferischen Arbeit über die Bedingungen und Gesetze seines Schaffens klarzuwerden, ist bereits am Beginn der Moderne nicht zu übersehen; dieser Versuch ist eines ihrer Wesenselemente. (Höllerer 2003:954)

Die Poetik und die konkrete Arbeit am Text werden im nächsten Kapitel noch vertieft (3.1. und 3.2.). Vorerst stehen die poetischen Thematisierungen der Erzeugung dichterischer Produktivität im Vordergrund. Dabei bezieht sich Peer auf die *topoi* der verschiedenen Epochen der Literaturgeschichte, so dass von den klassischen Mythen und der Anrufung der Musen bis zur Integration des Traums und des Unbewussten und zur erotischen und rauschhaften Bewusstseinserweiterung manches in seinen Gedichten Platz findet.

2.3.1. Antike und alpine Mythen

In den Vorstellungen Andri Peers zur Entstehung von Gedichten lassen sich also verschiedene Traditionen feststellen. Ein Bezugspunkt des humanistisch gebildeten Mittelschullehrers sind selbstverständlich die Dichtungsmysmen des klassischen Arkadiens und deren Interpretation durch verschiedene Autoren. In seinen Gedichten erscheinen einige Figuren aus der griechischen, mediterranen Mythologie. Ein Exponent daraus wurde bereits erwähnt, Hephaistos, einziger Handwerker unter den Göttern und Ursprung der *poeta faber* Metapher für das Schreiben. Die arkadische Epiphanie des Gottes Pan thematisiert Peer in den Gedichten *Davo mezdi* (1959), *In barcha* (1969) und *L'ura da Pan* (1969): In der mediterranen, mittäglichen Geisterstunde, der Zeit der «panischen Angst», wenn in der flimmernden Hitze alles still steht, erscheint das Bocksvolk der Faune als Begleiter des Flöte spielenden Pan. Peers Verse stehen in der nach den Hirtengedichten Vergils benannten Tradition der Eklogen, doch sind für ihn die Bearbeitungen dieser klassischen Stoffe durch Autoren der Moderne ein wichtiger Anknüpfungspunkt. Die Besprechung Valéry's des *Adonis* von La Fontaine etwa¹⁴⁷, und die von Édouard Manet illustrierte und von Claude Debussy in Musik umgesetzte *éclouge* von Stéphane Mallarmé *L'après midi d'un faune*, welche als «un des sommets de la poésie française» und als eines der wichtigsten Gedichte dieses Dichters gilt¹⁴⁸. Diesem Gedicht wird auch eine wichtige Stellung

¹⁴⁷ Cfr. z.B. auch lexikalische Verwendungen wie «naiada», in Valéry 2005:78.

¹⁴⁸ Cfr. Einführung zu Mallarmé 1989.

in der Entwicklung der künstlerischen Moderne zugeschrieben. Im Mittelpunkt dieser Betrachtung steht der Aspekt der Inspiration durch das Flötenspiel der göttlichen Erscheinung, die Mallarmé in seinen hundert Alexandrinern thematisiert:

[...] et le seul vent
hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant
qu'il disperse le son dans une pluie aride,
c'est, à l'horizon pas remué d'une ride
le visible et serein souffle artificiel
de l'inspiration, qui regagne le ciel¹⁴⁹.

Im Faune Mallarmés wird die «imagination créatrice» beigezogen, um eine Synthese zwischen Realität, Erinnerung und Traum zu evozieren. In Peers Nachempfindung wird der «sichtbare und heitere, künstliche Hauch der Inspiration» aus dem Flötenrohr nun zu «die lockere Tonleiter», die Musik provoziert bei den Zuhörern «grünen Wahn», der «das Blut erschauern lässt»:

Davo mezdi (1959/1960, cit. 1982:115)

[...] Lura la flötna da Pan
suspüra davo la fruonzla
sia locca s-chalinada
e'l sang ans sgrischa
da fanzögnas verdas

Auch für Peers Übersetzer wurden diese Verse zur Herausforderung: André Imer überträgt die letzten Verse mit: «... et le sang tressaille / dans la verte ivresse du désir», Urs Oberlin: «... und panisch grün / erschauert das Blut»¹⁵⁰. Diese relativ freien Übersetzungen zeigen Möglichkeiten der Interpretation, beide lösen zu Gunsten ähnlicher Formen die Determination des abstrakten Nomens mit der adjektivischen Farbbezeichnung «fanzögnas verdas» auf. Eine solche Kombination, wie sie auch in anderen Gedichten vorkommt (z.B. «blaua aspettativa» in *Taghialaina*) kann als Kontaktpunkt zu Gedichten der französischen Symbolisten und der Surrealisten gedeutet werden. Doch dieser Hinweis

¹⁴⁹ Erstpublikation 1876, cit. aus Mallarmé 1989:76.

¹⁵⁰ Die ganze Passage in der französischen Übersetzung lautet: «Alors soudain la flûte de Pan / jette son échelle tremblante / à travers le feuillage / et le sang tressaille / dans la verte ivresse du désir.»

erleichtert das Verständnis der Schlusswendung nicht unbedingt. Das DRG weist dem Nomen «fanzögna» u.a. die literarisch belegte und negativ implizierte Bedeutung von «Hirngespinnst, Einbildung, Wahn, Unsinn» zu¹⁵¹. Bei Peer erhält dieses aus der alten Literatur aktivierte Wort gerade in Bezug auf das Schreiben auch eine positive Bedeutung, hat doch offensichtlich in diesem Wahn auch die Dichtung ihren Ursprung, ohne dass dies jedoch präzisiert würde. Schon in *Mumaint creativ* (1948) kommt «fanzögna» in dieser Bedeutung vor, und wird anschliessend auch in den Gedichten *Furnatsch* (1960), *Chandler etrusc* (1960) und *Melanconia* (1979) verwendet¹⁵². In Peers Gedicht *L'ura da Pan* (1969/2003:207) steht jedoch nicht der Inspirationshauch der Hirtenflöte sondern vielmehr der durch den Weingenuss hervorgerufene Rausch im Mittelpunkt der Betrachtung, der sowohl den Gott und seine Begleiter als auch das dichtende Ich in seiner mittäglichen Siesta beseelt (cfr. unten, 2.3.2.2).

Neben dieser Vergilschen Interpretation des «göttlichen Pan», auf die sich Peer in der arkadische Szenerie mit Najaden und Faun des Gedichts *Davo mezdi* bezieht, scheint für sein Zugang zu dieser Gottheit auch Pans Verkörperung der je nachdem erbauenden oder zerstörerischen Naturkräfte der Wildnis wichtig:

Der Ziegenfüssige mit dem Ziegenschwanz, dem Bockskopf und den Hörnern auf niedriger Stirn, dessen animalische Züge Gestalt und Wesen bestimmt haben, konnte im Olymp nicht heimisch werden. Aber in der Wildnis, aus der seine Kräfte stammen, in einem Reich jenseits der Ackergrenze, wo der Wildwuchs beginnt, wo die Fülle und die Öde nebeneinander bestehen und allein die Macht der Natur waltet, dort war er die mächtigste Erscheinung unter allen Wesen, welche die Wildnis bewohnen. (Walter 2001:10-11)

Die Faune, Verkörperung elementarer Naturmächte, haben also die Fähigkeit, mit ihrer Hirtenflöte aus der mittäglichen Schläfrigkeit traumhafte Phantasien entstehen zu lassen und die Inspiration zu erwecken. Das vielgestaltige Bocksvolk ist nun nicht nur im Mittelmeerraum, sondern auch in der alpinen Volkskultur gegenwärtig. Diese «in einem Reich jenseits der Ackergrenze» heimischen

¹⁵¹ Als Nomen nur literarisch nachgewiesen, z.B. bei Salutz und Calvenzano. Allgemeiner ist im Engadin die verbale Verbindung «ir in fanzögna» in der Bedeutung von «irre reden» oder «im Fieberwahn reden». In einer botanischen Bedeutung auch für «Feuerlilie», neben dem üblichen «machöja», cit. und weitere Details in: DRG, s.v. «fanzögna», cfr. auch Riatsch 2010:120.

¹⁵² Bei Rut Plouda-Stecher, einer Dichterin der nächsten Generation, wird dieses Nomen in positiver Besetzung auch produktiv, cfr. das Gedicht *Fanzögna* in Plouda 1986.

Wesen, welche den Menschen im Positiven wie im Negativen erscheinen können, geben Peer Anlass zur Bildung von alpinen, rätischen Varianten der humanistischen Dichtungsmysen, die er aus der einheimischen Volkskultur ableitet. Eine solche Neuinterpretation bekannter Mysen wird erst durch das vertiefte Interesse für vorchristliches Kulturgut in Graubünden nach 1950 verständlich, das als kulturhistorisches Phänomen betrachtet werden kann. Die verbreitete Faszination für die regionale Prähistorie betrifft Archäologie, Volkskunde und Sprachgeschichte. In die frühen 1960er-Jahre fällt die Publikation von Christian Caminada, Bischof von Chur, *Graubünden. Die verzauberten Täler. Die urgeschichtlichen Kulte und Bräuche im alten Rätien*. Caminada stellt anhand der vorliegenden Quellentexte – u.a. der *Rätoromanischen Chrestomathie*, an deren Herausgabe er nach Caspar Decurtins Tod mitgearbeitet hat – die nachgewiesenen Spuren vorchristlicher Kultformen um Wasser, Feuer, Steine, Baum und Feld in einen europäischen Zusammenhang. Er zeigt an zahlreichen Beispielen, wie die Christianisierung auf vorchristlichen Riten und Kulte aufbaut und wie sich verschiedene Formen von Aberglauben auf Grund vorchristlicher Vorstellungen erklären lassen:

Man hat nun von diesem Aberglauben soviel Abstand gewonnen, dass man heute nach dessen tieferem Wirklichkeitssinn allen Ernstes forschen kann. Wir dürfen den Aberglauben geradezu als eine Quelle zur Erforschung uralten Kulturguts bezeichnen. [...] Seitdem solche volkskundlichen Schätze bei verschiedenen Völkern verarbeitet worden sind, ist es auch leichter, im rätischen Urwald sich zurechtzufinden. Wir betrachten es als unsere wichtigsten Aufgaben, nachzuweisen, wie die bisherigen Ergebnisse der folkloristischen Wissenschaft bestätigt werden und neues Licht bekommen. Dadurch wird die vorchristliche religiöse Weltauffassung Rätens ins richtige Licht gerückt. Wir erfahren, was unsere heidnischen Vorfahren geglaubt haben, wie sie mit den Geheimnissen dieser und jener Welt fertig zu werden suchten und was sie dafür eintauschten, als das Licht des Christentums ins Land getragen wurde. (Caminada 2006:183-184)

In seiner einleitenden Würdigung zur letzten Ausgabe der *Verzauberten Täler* hält Peter Egloff fest, Caminada habe hier eine späromantische «Art rätischer Archäo-Theologie» entworfen, die bei der nachfolgenden Generation auf grosses

Interesse stiess¹⁵³. In den 1960er-Jahren wird auch der Archäologische Dienst Graubünden gegründet. In verschiedenen Orten des Kantons werden Forschungsprojekte umgesetzt, an denen kulturell interessierte Laien regen Anteil nehmen oder sich sogar persönlich engagieren¹⁵⁴. Neben den in dieser Zeit entdeckten prähistorischen Felszeichnungen von Carschenna (Sils i.D.) werden eine ganze Reihe prähistorischer Siedlungen und die dortigen Fundstücke untersucht¹⁵⁵.

Für die Bündnerromanen ist es natürlich besonders verlockend, unter ihren Vorfahren ein exklusives und rätselhaftes Rätervolk zu wissen. So entstehen neben der zeitgemässen Forschung auch spätromantisch-wilde Spekulationen über vorrömische Siedler, ihre Sprachen und Kulturen in den verschiedenen Tälern der *Raetia prima*, welche von einer etruskischen, illyrischen oder gar arabischen Herkunft sprechen¹⁵⁶. Verschiedene Schriftsteller/innen und Künstler/innen lassen sich von prähistorischen und volkskundlichen Stoffen inspirieren oder entdecken sie in alten Sgraffiti und Geschichten. Bei den umfassenden Fassadenrenovationen der alten Engadinerdörfer beispielsweise tauchen neben christlichen Symbolen wie Fisch und Taube auch Drache, Schlange, Nymphen, der wilde Mann, die vier Elemente und der Weltenbaum aus der heidnischen

¹⁵³ Das beachtliche Publikumsinteresse für Caminadas Arbeiten zeigen die bisher sieben Auflagen und Bearbeitungen seit der Erstpublikation der *Verzauberten Täler* 1961.

¹⁵⁴ Cfr. z.B. *Archäologie in Graubünden: Funde und Befunde*: Festschrift zum 25jährigen Bestehen des Archäologischen Dienstes Graubünden, Chur 1992. Als über Jahrzehnte engagierter Laien-Archäologe wurde der Sekundarlehrer Armon Planta mit dem Titel Dr. h.c. von der Universität Bern ausgezeichnet, im Speziellen für seine wichtigen Entdeckungen und Arbeiten zu den Römern in Graubünden.

¹⁵⁵ Einige prähistorische Felszeichnungen von Carschenna sind auch online dokumentiert, cfr. z.B. auf www.hohenraetien.ch (5.2.2012). Wie die umfangreiche Literatur zeigt, befassen sich Menschen aus ganz verschiedenen Fachrichtungen, darunter auch viele Künstler/innen, mit prähistorischen Schalensteinen und Zeichnungen.

¹⁵⁶ Die phantastischsten Sprachtheorien wurden wohl von Linus Brunner vertreten, in *Die rätische Sprache enträtselt – Sprache und Sprachgeschichte der Räter*, St. Gallen 1987.

Mythologie auf¹⁵⁷. Die Società Retorumantscha und die Lia Rumantscha erarbeiten in sorgfältiger Auswahl eine Neuausgabe der Volksmärchen aus den verschiedenen Tälern:

Nossa litteratura populara ais richa e variada. Ella cuntegna dals plü bels s-chazis cha nus avain in nos pajais rumantsch. Ans impissain a la blerüra da proverbis, dits, gös, legendas e pustüt a las tarablas. Quellas nun han pers, per quant vadrütschas ch'ellas sajan, lur culur e lur misteri. Mo ils quintaders sun per granda part morts, ed ils cudeschs chi cuntgnaivan tarablas sun exausts. Id eira privel cha la tarabla rumantscha gess in invlidanza sco cha la funtana dal god as perda aint il müs-chel per mancanza da chanal e bügl¹⁵⁸.

Die Herausgabe solcher Sammlungen in den Nachkriegsjahren kann als Reaktion auf die veränderte Überlieferungstradition vom Mündlichen zum Schriftlichen gesehen werden, denn ganz offensichtlich wurde das Märchen immer wieder auch als wichtiges identitätsstiftendes Kulturgut angesehen. Viel Anklang fanden, vorab bei der jüngeren Generation, die Aktivitäten von Giuseppe Gangale als Philologe und vor allem als Erwachsenenbildner. Gangale förderte das Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einer eignen Kulturgemeinschaft, in seinen Kursen wurden Texte aus der Literaturgeschichte besprochen und er versuchte sogar, die fehlende «rätische Saga» nachzuschreiben¹⁵⁹. Elemente aus Sagen und

¹⁵⁷ Besonders intensiv haben sich die Künstler und Restauratoren der Familie Könz mit der Symbolik der Sgraffiti auseinandergesetzt, cfr. z.B. Leza Dosch, *Das Haus Balthasar von Planta in Ardez: ein Engadinerhaus und seine Renovation durch Jachen Ulrich Könz und Steivan Liun Könz*, Chur, 2007 sowie Kathrin Siegfried, *Steivan Liun Könz. Geschichtenmaler und Bilderzähler 1940-1998*, Zürich 2011. Die Künstlerin Madlaina Demarmels hat, inspiriert von der Ausgrabungsstätte Russonch oberhalb von Scuol, verschleierte Frauenfiguren aus Gips gestaltet, cfr. Madlaina Demarmels, *Quellas da Russonch*, Maienfeld 1984. Zu Herkunft und Interpretation der Symbole cfr. Ulrich Vital, *Ils simbols populars e lur misteri / Die volkstümlichen Symbole und ihr Geheimnis*, Celerina 1997.

¹⁵⁸ Aus der Einführung zu *Nossas tarablas* (1965). Zu den erwähnten Märchensammlungen gehören die von Giovanni Giacometti illustrierten und von Gian Bundi 1902 erstmals herausgegebenen *Parevlas engiadinaisas*. Das Werk wurde verschiedentlich übersetzt und überarbeitet und wird bis in die Gegenwart neu aufgelegt, es erschien im Zuge der geistigen Landesverteidigung und der Anerkennung des Romanischen als vierte Landessprache in den 1940er-Jahren, dann wieder in den 1970er-Jahren in vier Landessprachen. Cfr. dazu die Bemerkungen in der Einleitung, 1.3.4.

¹⁵⁹ Cfr. Gangale-Uffer 1986 und seine Publikationen in: *ASR* 1951, 1952 und 1955. In seinen Briefen an Andri Peer berichtet Cla Biert vom Unterricht Gangales. Für eine Aufarbeitung von Gangales Einfluss auf diese Autorengeneration aus einem heutigen Gesichtspunkt wird der seit 2010 erschlossene Nachlass von Giuseppe Gangale im SLA eine wichtige Grundlage sein.

Aberglauben sowie volkskundliche Motive und Erkenntnisse aus archäologischen Arbeiten finden so ihren Weg in zahlreiche literarische Werke der 1950er und 1960er-Jahre, beispielsweise in Cla Bierts *Müdada*, in Toni Halters *Culan da Crestaula* und in Jon Semadenis *Jürada* und *Il giat cotschen*¹⁶⁰. Ironisiert wird die Faszination für prähistorische Ausgrabungen in Reto Caratschs *Renaschentscha dals Patagons*¹⁶¹. Auch Andri Peer hat diese Suche nach einer mythischen Vergangenheit – «beim heutigen Hang unseres Geistes nach den ursprünglichen und verborgenen Formen des Lebens» (Peer III, NBZ 20.1.1962) – sowohl in der Publizistik als im literarischen Werk mehrfach aufgenommen. Während der mehr als vier Jahrzehnte umfassenden publizistischen Aktivität hat er verschiedene Plattformen dazu genutzt, um auf den Reichtum von Volksliteratur und Volkskultur zu verweisen. Auch Caminadas Publikation nimmt er zum Anlass, um über «das kräftige Weiterleben eines in Märchen, Sprüchen, Rätseln, Liedern, Volksschauspielen eingefangenen Volkstums» zu berichten. Die «lebhafteste Neugierde» des Rezensenten gilt den «merkwürdigen Reliktformen» und der kulturellen Integration dieser vorchristlichen Kulturen sowie der erstaunlichen Ähnlichkeit der Ausdruckformen in weit voneinander entfernten Kulturen:

Gerade das untersucht der Gelehrte, indem er diesen Zeugen früherer Religionen nachgeht, uns in bedächtigem Spaziergang von Ort zu Ort führt, von der alten mit Motivgaben geweihten Therme zum geheimnisvoll beschrifteten Schalenstein, von der dynamisch hingetzten Felsmalerei zu den Überresten alter Feuer- und Fruchtbarkeitsbräuche, wie sie etwa im «Scheibenschlagen» der Tavanaser und Untervazer Buben, im «Hom strom» der Schulser als lustiger Volksbrauch weiterlebt. [...] Das wissenschaftliche Gewicht dieses Werkes kann nur der Fachmann bestimmen; den Laien führt es in vertraute Räume, die voll rätselhafter Zeichen sind¹⁶².

Von den «veglischems dits [...], cun lur essers magics e lur forzas misteriusas, cha nus chattain in nossa tradiziun populara» (cfr. Peer III, 1968a:4) war Andri

¹⁶⁰ Für Cla Biert, *La müdada* cfr. Truttmann 2008, für Jon Semadeni, *La jürada* cfr. Riatsch 1993 und *Il giat cotschen* cfr. Ganzoni 2003, für Semadeni auch unten 4.3.2. Bei Toni Halter cfr. den Kommentar dazu von B. Collenberg in der Roman-Ausgabe von 1989 (¹1955).

¹⁶¹ Dazu auch Riatsch 2010b.

¹⁶² Peer III, LB 15.12.1961. Zur Volkskultur in Peers Publizistik cfr. die online-Bibliographie, als Eckpfeiler können die Artikel *Retorumantsch* in: SP 1940 und *Die verzauberten Täler*, in: Peer III, DU 1982/2011:273ff. gelten.

Peer auch als Dichter ganz offensichtlich sehr angetan, und in besonderem Masse vom Elfenvolk, den *dialas* und *dials*, welche in ganz Romanisch Bünden in Sagen und Märchen nachgewiesen sind, und sich – wie andere Gottheiten – gemäss diesen Quellen in unterschiedlichen Formen manifestiert haben. Diese Gestalten wurden bei Peer weiter entwickelt und sind in seinem ganzen poetischen Werk gegenwärtig¹⁶³. Übersetzt wurde der Terminus *diala* / *diela* entsprechend der verschiedenen Erscheinungsformen ganz unterschiedlich mit: Waldgott, Satyr, geiler Mensch, Fee, Berggeist, Kobold, Nixe; umschrieben von Pallioppi als «feenhafte weibliche Wesen von leidlicher Schönheit, nur etwas entstellt durch Ziegenfüsse»¹⁶⁴, werden sie von Georg Luck als «liebenswürdige Lichtelfen» bezeichnet:

Die Dialen wohnten wie die Fänggen in Felshöhlen und Erdlöchern. Im Gegensatz zu jenen und trotz ihrer unterirdischen Behausung zeichneten sie sich jedoch, wie Feen und Schneefrauen, durch eine fast überirdische Schönheit aus. Wer eine Diale von Angesicht gesehen, vergass sie in seinem Leben nicht wieder. Alles war gütig und freundlich in ihrem Wesen. Einzig die hässlichen Ziegenfüsse verunzierten die liebebreizende Erscheinung. Diese misslichen Füße waren auch Schuld, dass die armen Dialen hie und da mit dem Teufel verwechselt wurden. (Luck 1990:25)

Trotz Schönheit und Helferwillen gehören diese Naturwesen mit ihrem teuflischen Attribut dem Bocksvolk an. Sie könnten gemäss Märchen und Sagen zwar auch Schabernack treiben, unterstützten aber oft hilfsbedürftige Personen oder einsames Alpvolk; allerdings verschwanden sie, sobald die Menschen sich ihrer bemächtigen wollten. *Dialas* sind nachgewiesen als Quellengottheiten, als Wald- und Berggeister (cfr. Caminada 2006).

Bei Andri Peer haben *dialas* und *dials* verschiedene Funktionen und Bedeutungen, über ihre Erscheinungsform wird wenig mitgeteilt. Jedenfalls gibt es weibliche und – traditionellerweise weniger bekannte – männliche Formen (cfr. Anm. oben). Einige dieser Wesen bewegen sich auch bei Peer, wenigstens auf

¹⁶³ Cfr. auch weitere Verweise auf vorchristliche Relikte in verschiedenen Gedichten, u.a. im Zyklus *Val Camonica*, Peer 1985/2003:458ff.

¹⁶⁴ Cfr. Pallioppi 1895, s.v. «dealas, dialas» sowie DRG, s.v. «diala» in Ableitung von *DIABOLA. In den historischen Texten wird einzig bei Bifrun das Nomen *diel* / *diela* auch für Gottheit, Götze gebraucht, in Ableitung von DEUS>oeng. Dieu + -ale / -ala. Im *Commissari* Caratschs wird *dial* als Bezeichnung für den Untersuchungsrichter verwendet, cfr. dazu Klainguti 2004:273-74 und Riatsch 2007.

einer ersten Interpretationsebene, im herkömmlichen Rahmen, als Hausgeister (cfr. *Vamporta* 1956 u. 1960/2003:122), als Berggeister (*Muntada*, 1984/2003:390 und *Sguard sün Tavo* 1984/2003:409), als Liebeszauberin (*Vers magic* 1948 u. 1955/2003:32 u. 72) und als Jagdgottheiten aus prähistorischer Vergangenheit im Zyklus *Val Camonica* (cfr. *Uors da cuvel*, *Sculptur* und *La giuvna* 1985/2003:458-464)¹⁶⁵. Vereinzelt finden sie sich auch in modernen Städten, wie die mit Ironie betrachteten «dialuos-chels dal marchapè» (*Ura vespertina*, 1960/2003:153)¹⁶⁶. Nun wird der poetischen Animation von *dials* und *dialas* erstmals bei Peer eine Funktion zugeschrieben, die derjenigen der klassischen Quellnymphen als Dichtermusen und göttliche Inspirationshelferinnen sehr nahe kommen. Wie in den folgenden Gedichtanalysen dargelegt wird, vermischen sich die *dialas* auch mit Najaden, Quellen- und Flussnymphen, *nimfas*, *ritschas* und *sirenas*¹⁶⁷.

2.3.2. *Stad engiadinaisa / Engadiner Sommer*

<i>Stad engiadinaisa</i> (1960/2003:119)	<i>Stad engiadinaisa</i> (1957 u. 1977/2003:301)
Dis chi scruoschan da sulai	Dis chi scruoschan da sulai
Nots chi sguottan da stailas	Nots chi sguottan da stailas
Muntognas unida vigur	Muntognas unida vigur
Cun draguns da glatsch aint il flanc	Draguns da glatsch in lur flanc
L'En verd tras prad'e chavorgia	Flüms instraits da rumur
Gods d'ümida resüstanza	Gods d'ümida resüstanza
Nascher murir da sumbrivas	Trais-cha da verdas sumbrivas

¹⁶⁵ Im letzten Gedicht des Zyklus kommentiert der Dichter die prähistorischen Zeichnungen und die empfundene Befremdung bei deren Betrachtung. Cfr. für einzelne Fotos und erste Informationen http://it.wikipedia.org/wiki/Val_Camonica_preistorica_e_protostorica (5.2.2012). Illustrationen und einige weiterführende Publikationen finden sich in Elisabetta Hugentobler, *Segni nella roccia: incisioni rupestri preistoriche nell'arco alpino / Zeichen im Fels: prähistorische Felszeichnungen im Alpenraum / Signes sur la roche: gravures rupestres préhistoriques dans l'arc alpin: Val Camonica, Mont Bego, Carschenna*, Intragna, Selbstverlag, 1996.

¹⁶⁶ Der Titel einer frühen Fassung dieses Gedichts lautet: *Via Vittorio Veneto a las ses*, statt «dialuos-chels» werden die Figuren vorerst als «pitschnas divinitats/ pitschens dieus», dann als «pitschens dials» bezeichnet (cfr. Peer SLA, A-1-f/36). Peer braucht den Terminus hier also im bifrunschen Sinn für «vorchristliche Gottheiten», ebenso im Gedicht *Uors da cuvel*, il «Dial da chatscha».

¹⁶⁷ Zu den Ritscha-Gedichten cfr. auch Andry 2010.

Sulvaschina sün blais e clerais

Prada suot leida sgrischur

Briclar da l'aual aint ill'erba
 Da dialas ün gö transparaint
 Vuschs dal vent e da l'aua
 E l'alb strasönà dal cumün

Güvels d'auals tramagliunzs
 Sulaz da dialas riaintas
 Melodia dal vent e da l'aua
 cun s-chaglias d'argient in rotscha

Lais planüras d'opal
 Suot chandalers da dschember
 Il tschêl fa be ün passun
 blau da chadain'a chadaina

Lais planüras d'opal
 suot chandalers dals dschembers
 Il tschêl fa be ün passun
 blau da chadain'a chadaina

2.3.2.1. Das «dossier génétique»

Die Genese eines einzelnen Gedichts als in sich geschlossenes Werk ist, verglichen mit einer Erzählung oder einem Roman, überschaubar, im Zusammenhang einer bestimmten Sammlung oder innerhalb des Gesamtwerkes erlaubt es trotzdem mehrfache Bezüge zu einem Makrotext¹⁶⁸. Im Nachlass von Andri Peer liegt für viele Gedichte ein eigentliches *dossier génétique* (cfr. dazu 1.4.2.) mit verschiedenen hand- und maschinengeschriebenen Fassungen, ein Fundus zur Erforschung der Textgenese. Der Inhalt eines solchen *dossiers* kann jedoch nie als vollständig betrachtet werden, es sind vielmehr höchstens die «matériaux écrits que l'écrivain a laissés comme traces d'une invention textuelle» (Grésillon 2008:25). Es kann einerseits sein, dass einzelne Vorfassungen verloren gingen, anderseits sind, wie schon Segre in der zitierten Definition des *avantesto* feststellt, alle nicht dokumentierten Entwicklungsphasen kaum beschreibbar. Zudem spielt nicht zuletzt die Absicht des Autors eine Rolle, oder, wie es Genette formuliert, «les avant-textes dont nous disposons sont par définition des manuscrits que leurs auteurs ont bien voulu laisser derrière eux». Die nachgelassenen Manuskripte stellen eine Art Vermächtnis dar, dessen Vollständigkeit aber keinesfalls garantiert ist (Genette 1987:399). Darauf verweist auch Grésillon ausdrücklich:

¹⁶⁸ Die Gesamtausgabe von Peers Lyrik 2003 kann für das beigezogene Beispiel wohl nicht als Makrotext gelten, wohl aber die Sammlungen, in die der Autor das Gedicht gestellt hat. Für den poetologischen Zusammenhang bedeutungsvoll ist v.a. die Sammlung von 1960, *Suot l'insaina da l'archèr*. Zur Definition von Makrotext cfr. Segre 1999:40-42.

Même le dossier le plus complet ne contient jamais exhaustivement toutes les étapes de la création. D'épaisses couches de brouillons mentaux ont souvent précédé la première notation écrite. (Grésillon 2008:37)

Es können also nur die niedergeschriebenen und als Dokument erhaltenen Etappen überhaupt rekonstruiert werden. Auch die Herstellung einer Chronologie zwischen den verschiedenen Textstufen setzt oft eine *divinatio* voraus, insbesondere wenn die vorhandenen Textzeugen nicht direkt aufeinander bezogen werden können¹⁶⁹.

Die einzelnen Textzeugen tragen meist Spuren weiterer Bearbeitungen. Die verschiedenen Schreibschichten lassen sich bei Andri Peer oft nicht nur in der Anordnung sondern auch anhand der angewendeten Instrumente unterscheiden, beispielsweise bei handschriftlichen Korrekturen auf einem Typoskript oder bei der Verwendung von verschiedenen Farbstiften an einem erstmals mit Tinte entworfenen Gedicht. In diesem Bereich wird es bekanntlich bei vielen Handschriften zunehmend schwierig, den Text überhaupt zu entziffern, so dass während der Umschrift manchmal nichts anderes übrig bleibt, als eine Einklammerung mit oder ohne Text einzusetzen, wie die Beispiele in Kapitel 2.4. zeigen. Die Auslegung solcher Passagen beruht dann mehr auf Mutmassungen als auf einer eigentlichen Lektüre und kann allenfalls über das Umfeld, über Parallelstellen oder über eine spätere Fassung eruiert werden. Bei einer Transkription wird demnach bei der eigentlichen Herstellung des Textes unwillkürlich konjiziert, wo der Text sich einer Betrachtung entzieht¹⁷⁰. Unter Berücksichtigung dieser Einschränkungen ist es also möglich, mit Hilfe der vorliegenden Manuskripte, Phasen des Schreibprozesses nachzuzeichnen. Dabei interessiert in unserem Zusammenhang unter anderem die Frage, ob sich Äusserungen des Autors zu seinem Schaffen auch in den vorliegenden Textzeugen widerspiegeln. Passagen, die auf Anhieb entstanden sind wie auch Textstellen, die der Autor wiederholt bearbeitet hat, werden in der Reihenfolge der Schreibschichten sichtbar. In die Thematik der Konjekturen stellte der Semiotiker Avalle auch die

¹⁶⁹ Dazu auch Grésillon 2008:24-28.

¹⁷⁰ Dieses Kapitel 2.3.2. ist eine überarbeitete und ergänzte Fassung eines auf das philologischen Thema *Konjektur und Krux* ausgerichteten Vortrags von 2008, cfr. Ganzoni 2010a.

nicht vorhersehbare Mehrdeutigkeit des poetischen Textes¹⁷¹. Unter Beizug weiterer Textstellen aus dem Werk ist es allenfalls aber möglich, nicht nur Hypothesen zu spezifischen Bedeutungen einzelner Motive aufzustellen, sondern zu einer überzeugenden Lesart zu gelangen. Für die Interpretation können dabei relevante intertextuelle Aspekte oder eine allgemeinere, kulturspezifische Symbolik bestimmter Objekte oder Konzepte eine weitere Rolle spielen.

Das Gedicht *Stad engiadinaisa* legte Andri Peer erstmals 1957 in der von Traugott Vogel betreuten Schriftenreihe *Der Bogen* in einer kleinen romanischen Anthologie mit einer eigenen deutschen Übersetzung auf und publizierte es später etwas überarbeitet in zwei Gedichtbänden, 1960 in *Suot l'insaina da l'archèr* und 1977 in *Furnatsch. Ot poesias / Huit Poésies*¹⁷². Zudem wurde es als Einzeltext in verschiedenen Zusammenhängen publiziert. Zu erwähnen ist dabei die Auflage im Programmheft zu den Engadiner Konzertwochen 1969, beruhend auf der Version von 1960 mit einer nebengestellten wörtlichen Übersetzung ins Deutsche; die «Fantasia quasi una cantata per 11 strumenti ad arco e cembalo e mezzo-soprano, Opus 71» des Komponisten Marius Flothius zum Gedicht wurde bei dieser Gelegenheit uraufgeführt. Im Heft *Alpinismus* 6/1974:26 erscheint die Version von 1957/1977, mit der nur geringfügig veränderten Übersetzung von 1957.

Eine erste Lektüre dieser Strophen weckt unwillkürliche Assoziationen zu einer leicht kitschigen Postkarte der Tourismusdestination Oberengadin¹⁷³. Auch Peer selbst äussert in seinen Begleitbriefen an Traugott Vogel gewisse Bedenken. Er bewertet das Gedicht im Vergleich zu einem zweiten angebotenen Text als: «...plakathafter, durchsichtiger und darum volkstümlicher», und hat zudem «das Gefühl, mit *Engadiner Sommer* ein wenig brav zu erscheinen. Die Stadt ist für mich von einer mindestens so starken Eingebung». Der Verleger wählte dann das Typische, Klischeehafte, bzw. er wollte einen Text, der das Oberengadin betraf und nicht etwa das urbane Nachtleben, wie das zuletzt angebotene Gedicht *Zona dal plaschair*:

¹⁷¹ Avalle 1970:26: «Ora, sempre in tema di congetture, si potrebbe rilevare che l'ipotesi ultima formulata, appunto alla luce di quei precedenti non esaurisce tutte le possibilità del contesto. Qui veramente si tocca con mano l'estrema alleatorietà dei contenuti e dilatazione dei campi semasiologici, tutte le volte che [...] una qualsiasi crisi di ordine linguistico investe la funzione primaria dei segni comuni.»

¹⁷² *Dossier génétique*, cfr. Peer SLA, A-1-f/8, Druckversionen in: Vogel 1957:14-15 und Peer 1960 u. 1977/2003:119 u. 301. Für eine Besprechung des Gedichts cfr. auch Riatsch 2010:69ff.

¹⁷³ Für eine Vertiefung des Aspektes Tourismus bei Andri Peer cfr. Ganzoni 2010 bzw. unten, 3.2.3.

Sehr geehrter Herr Traugott Vogel,
 ich danke Ihnen für die liebenswürdige Einladung etwas für das Bündnerheft der *Bogen* Reihe beizusteuern. Ich tue es gern, umso mehr dass ich die *Bogen* Hefte als vornehme, exquisite literarische Institution schon längst schätze und verfolge. Es ist gut, dass Sie nun auf das Rätomanische hinweisen, wir Romanen brauchen immer wieder jene Gebärde geistiger Sympathie, aber wir möchten auch nicht aufdringlich darum heischen.

Darf ich Ihnen nun diese beiden Gedichte vorlegen? Die endgültige Wahl überlasse ich Ihnen. Das Herbstgedicht dünkt mich geformter und ist zugleich eine Huldigung an das liebe, weltoffene Zürich; das zweite ist plakhafter, durchsichtiger und darum volkstümlicher¹⁷⁴.

Bei der Lektüre von *Stad engiadinaisa* fallen den Lesenden unwillkürlich bekannte Silsersee-Bilder von Künstlern wie Giovanni Giacometti, Giovanni Segantini und Ferdinand Hodler ein, die sich vor genau dieser Landschaft zu epochemachender Entwicklung ihrer Maltechnik provoziert sahen. Neben solchen Gemälden entstanden Anfang des 20. Jahrhunderts, ebenfalls unter Künstlerhand, zahlreiche heute wieder beliebte Tourismus-Plakate¹⁷⁵. Als Touristen kamen dann bekanntlich, neben vielen anderen, berühmte Dichter und Denker an den Silsersee: viele von ihnen haben diese Landschaft in Gedichten und Romanen beschrieben¹⁷⁶. Doch um relevante intertextuelle Bezüge für Peer zu finden, muss nicht so weit gesucht werden: In der romanischen Literatur war und ist das Engadin als Heimweh- und Sehnsuchtsland seit der Entwicklung einer weltlichen Dichtung durch die der Romantik verpflichteten Bündner Emigranten des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Topos: von Conradin de Flugi über Gian Fadri Caderas bis Peider Lansel, von Luisa Famos bis Clo Duri Bezzola ist das Engadin immer wieder ein Thema: Neben Pathos und Idylle der «Heimwehliteratur» werden ab den 1920er-Jahren auch dem Heimat- und Naturschutz verpflichtete

¹⁷⁴ Erstes Zitat: Brief Peers an Vogel vom 21.1.1957, zweites Zitat: Peer an Vogel vom 1.5.1957, cfr. zudem Brief von Vogel an R.R. Bezzola vom 28.11.1956, in: Vogel SLA, A-10-a. Aus den Unterlagen geht nicht hervor, um welches Herbstgedicht es sich handelt.

¹⁷⁵ Cfr. z.B. die Plakate des Silsersees von Emil Cardinaux, 1916 und Eduard Stiefel, 1924.

¹⁷⁶ Z.B. Jakob Christoph Heer, *Der König der Bernina* (1900), Conrad Ferdinand Meyer, *Jürg Jenatsch* (1876), Ulrich Becher, *Murmelfagd* (1969). Cfr dazu auch Seger 2005.

Texte veröffentlicht¹⁷⁷. Mit diesem Gedicht stellt sich Peer also auch in eine konsolidierte, romanische Kultur- und Literaturtradition.

2.3.2.2. Die Textgenese

Beim Lesen der vorliegenden Manuskripte wird teilweise ersichtlich, wie der Autor konkret gearbeitet hat, um zu dieser konzentrierten Engadin-Beschreibung zu gelangen, die vorab aus einer Aneinanderreihung (*enumeratio*) von optischen, akustischen und sensitiven Eindrücken und Assoziationen besteht. Peer umschreibt diese Technik als «culana d'impreschiuns chi tegnan insembel bod sainza verb, üna tecnica ch'eu n'ha eir provà, in *Stà engiadinaisa*»¹⁷⁸. Eine weitere Besonderheit des Gedichts besteht darin, dass kein Subjekt auszumache ist, es gibt da nur die schauenden und hörenden Sinne. Trotz des sattsam bekannten Themas spricht dieses Gedicht insbesondere wegen seiner innovativen Form offensichtlich viele Lesende an¹⁷⁹.

Bei den im Anhang wiedergegebenen Textzeugen zur Gedichtentstehung handelt es sich um die Druckfassungen sowie um zwei Handschriften und einige Typoskripte. Während die Druckfassungen im Rahmen ihrer Publikation zwischen 1957 und 1977 datieren, tragen die Manuskripte weder Datum noch Ort und sind somit nur auf Grund der Textsituation in eine chronologische Ordnung zu bringen. Die hier kommentierten Dokumente sind im Kapitel 2.4.2. transkribiert und teilweise reproduziert.

Die zwei Handschriften sind besonders bezüglich der Erarbeitung der Motive aufschlussreich: auf dem Notizzettel (Handschrift 1) finden sich eine Auswahl von Pflanzen (roter Holder, Feuerlilie, Belladonna, Königskerze, Klee, Fingerhut, Lärche, Kirschbaum), trockene Steine, die Schlange, weisse Häuser, das Wasser bzw. der Fluss, der Inn. Wir lesen hier zwar den ausformulierten Titel, aber noch keinen Ansatz zu einem Gedicht. Die Angaben zur Vegetation erlauben zudem eine recht präzise regionale Orientierung: wir befinden uns auf der Sonnenseite des Unterengadins (z.B. das Gedicht *Gonda*) und nicht auf der Schattenseite des Oberengadins wie in *Stad engiadinaisa*.

¹⁷⁷ Cfr. z.B. Peider Lansels engagiertes Gedicht *Cunter l'uscheditta «industrialisaziun» dal Lai da Segl* von 1921 und Peers Kommentar dazu in Peer III, 1966:430-431.

¹⁷⁸ Peer III, FL 13.3.1970, *Ils plü bels vers da Jon Guidon*. Cfr. dazu auch Caduff 2011, 7.2.

¹⁷⁹ Reto R. Bezzola beispielsweise merkt an, in diesem Gedicht sei es Peer gelungen, aus einem «abgenutzten» und «strapazierten» Motiv etwas Neues zu schaffen, cfr. 1979:687. Cfr. aber auch die Kritik Siebenmanns, 4.3.3.2.

Auf dem Erstentwurf (Handschrift 2) sind links erste Zeilen eines entstehenden Gedichts zu entziffern, ein Ansatz zur Textualisierung wird sichtbar. Neben dem Ortsnamen *Regensberg* werden zwei potentielle Titel festgehalten: *Oda a l'En* und *La stad*. Dazu ist wohl ein in Klammer gesetzter Hinweis ganz unten auf der rechten Blattseite aufschlussreich: «(C. Hölderlin Rhein)». Da lässt sich schließen, dass in dieser Phase, in Anlehnung an Friedrich Hölderlins Ode *Der Rhein*, eine Hymne an den Inn entstehen sollte. Als solche können insbesondere die Gedichte *Larschs vidvart l'En* (1954) und *Furnatsch* (1960) gelesen werden. In der Fassung von 1960, V. 5 des Gedichts *Stad engiadinaisa* wird der Fluss genannt: «L'En verd tras prad' e chavorgia». Die beiden Anfangsverse mit ihren auffälligen Synästhesien¹⁸⁰ sind bereits ausgestaltet und bleiben erstaunlicherweise über alle Fassungen hinweg praktisch unverändert in dieser Form erhalten. Der Gedichtanfang könnte also, in Anlehnung an die oben zitierte Aussage zur poetischen Arbeit, als ein Beispiel «göttlicher Eingebung» gelten, die es dann zu ergänzen galt. Einige weitere Motive sind in den acht Versen der ersten Schreibschicht schon festgehalten¹⁸¹, gegen den unteren Blattrand werden die Notizen immer unleserlicher. Auf der rechten Blattseite gehören zur ersten Schreibschicht Notizen und eine ganze Reihe weiterer Motive. In ihrer textlichen Reihenfolge sind dies:

- Religiöse Motive: Verkündigung, Reform
- Landschaft und Natur: Schatten, Schluchten, Blitz, Himmel, Reich des Steins
- Kulturelle und soziale Elemente: Dörfer mit Häusern, alte Kultur, Tradition, Kinder, erste Siedler
- Sagen- und Märchenmotive: «draguns da bodun» (Drachen aus früheren Zeiten), «diala da l'aua» (Wasserelfe) und «ritschas» (Flussjungfrauen)
- Flora und Fauna: Wald, Erlen, Birken, Enten
- akustische Elemente: Stimmen, Lieder
- Stimmungen: Elegische Momente, Stille, bukolische Stille, enorme Stille
- Toponyme: Scuol, Lavin, Samedan, Schlarigna, Charnadüras (Schluchten in Celerina und Lavin), Fex, Grevasalvas

¹⁸⁰ Cfr. dazu Riatsch 2010:69ff. In einer Besprechung bezeichnet Oscar Peer «Dis chi scruschan da sulai» als volkstümliche Redewendung, cfr. O. Peer, in: Peer 1961/2011:434.

¹⁸¹ Sinngemässe Übersetzung: sonnenheisse Tage, sternenreiche Nächte, Berge voller Wärme, rauschende Flüsse, kühle Wälder, fröhliche Wiesen, leuchtende Seen, Arven.

- Legendäre Engadiner Alpinisten des 19. Jahrhunderts: Gian Marchet Colani und Giachem Küng
- Bezüge zur Kunst: *Petrus* von Karl Wirz (1887-1957), Giacometti (Giovanni)
- Ein Bezug zur Literatur: Friedrich Hölderlin, *Der Rhein*.

Mit Hilfe der zweiten Schreibschicht kann eine allmähliche Erarbeitung der folgenden, linksseitigen Zeilen sehr schön für die Verse 3-8 nachvollzogen werden, wo einige der rechtsseitigen Motive bereits integriert und ausformuliert werden, weitere Einzelheiten kommen dann in der nächsten Fassung dazu.

Die Typoskripte zeigen ein bereits ausformuliertes Gedicht: 4 Vierzeiler mit 7- bis 9-silbigen Versen. Zwischen den Textstufen der Handschriften und derjenigen der Typoskripte besteht also ein deutlicher Unterschied, allfällige schriftliche Zwischenstufen sind nicht dokumentiert. Trotz der detaillierten Beobachtung und Benennung der Dinge in den Notizen, konzentriert sich die Aussage im Gedicht unter Vermeidung des Konkreten auf das Essentielle. Diese Schreibmaschinenfassungen enthalten einige Varianten sowohl in Bezug auf die weiteren Typoskripte als auf die Druckfassungen. Bei der Betrachtung der Schreibmaschinenseiten fällt weiter auf, dass auch nach den bekannten Publikationen die Strophen 2 und 3 noch mehrfach überarbeitet wurden, es handelt sich hier also um «après-textuelle» Varianten¹⁸², von denen nicht bekannt ist, wann sie entstanden sind und ob sie irgendwo gedruckt wurden. Die auch nach der Publikation fortgesetzte Überarbeitung zeigt, mehr noch als die prätextuellen Varianten, wie der Entstehungsprozess des Werks eher zufällig angehalten wird. Es stellt sich deshalb gelegentlich die Frage, wo die Überarbeitungen aufhören und ein neues Werk beginnt. Gerade im Fall von *Stad engiadinaisa* gibt es ja auch weitere Gedichte und Prosatexte, die in engem intratextuellen Kontakt stehen, beispielsweise das 1969 publizierte Gedicht *Stà* mit identischen Motiven¹⁸³, wo die Landschaftsbeschreibung noch weiter minimiert wird, am Schluss jedoch als neues Element ein «Du» erscheint:

¹⁸² Gemäss Stussi 2002:168f. konnten sich Konzept und Begriff «après-texte» nicht etablieren. Cfr. Genette 1987:400ff., zu den Details der Typoskriptbearbeitungen cfr. unten, 2.4.2.4.

¹⁸³ Zum Gedicht auch Caduff 2008 und 2011, 7.2.

Stà (1969/2003:201)

	Blau
	Blau
	Manzinas
	Tschêl
5	Uondas
	cun craista
	 Pizza
	Vadret
	Il vent
10	Il lai
	Teis ögls
	Tia bocca
	Teis cour

Dass es sich auch hier nicht um einen beliebigen See handelt, sondern sehr wohl wieder um den Silsersee, den Peer andernorts als «il plü bel laj dal muond inter» bezeichnet (cfr. Peer II, 1982:141), lässt sich davon ableiten, dass ein mit 7.7.1968 nachträglich datierter Entwurf des Gedichts auf der Vorderseite von losen Tagebuchnotizen skizziert ist, in denen Peer einen Besuch in Sils beschreibt und kommentiert (dazu 3.2.3.2.). Auch Genette stellt fest, dass die fortgesetzte Arbeit an einem Text fast zufällig aufhöre:

[...] que l'œuvre est toujours peu ou prou *in progress*, et que l'arrêt de ce travail comporte toujours, comme la mort elle-même, une part d'accident. (Genette 1987:406)

Die Handschrift 2 enthält zudem verschiedene Notizen und Motive, die im ausgearbeiteten Gedicht *Stad engiadinaisa* keine explizite Verwendung finden. Es zeigen sich hier auf engem Raum verschiedene Ansätze eines *avant-texte*, die vorerst nirgends hinführen. Auch diese können jedoch, sowohl in Bezug auf den publizierten Text als auf den Erarbeitungsprozess, interessant sein, denn sie zeigen ansatzweise, welche anderen Texte hätte entstehen können oder leiten zu weiteren bestehenden Texten über:

[...] le plus important, mais aussi le plus ambigu des effets d'avant-texte est peut-être la manière dont, entourant le texte «final» de toute masse [...]

de ses états passés, l'étude génétique confronte ce qu'il est à ce qu'il fut, à ce qu'il aurait pu être, à ce qu'il a failli devenir [...]. (Genette 1987:405)

Verschiedene dieser Notizen verweisen inhaltlich und sprachlich auf frühere und spätere Gedichte zum Engadin, auf die weiter unten eingegangen wird, sowie auf das übrige Werk des Autors. Es öffnet sich hier ein besonders reiches und verschränktes Arbeitsfeld Peers, in dem sich Texte verschiedener Gattungen – Tagebuchnotiz und Brief, Zeitungsartikel, Erzählung und Gedicht – in den Tiefenstrukturen ihrer Bilder, in Schlüsselworten und rhetorischen Vorgehensweisen aufeinander beziehen¹⁸⁴. Von den in Handschrift 2 aufgelisteten Motive haben die genannten Alpinisten etwa mit der Hörspielfolge zum 100-jährigen Jubiläum der Erstbesteigung des Piz Bernina von 1950 zu tun, andere sind assoziativer Art, so der Bezug zu bildhaften Eindrücken aus der Malerei, die Peer bekanntlich ebenfalls sehr interessierte¹⁸⁵, beispielsweise der Hinweis auf die silbern glänzenden Fischschuppen von Wirz's Gemälde, die dann auf die *dialas* übertragen werden. Die Faszination für die als Depositum für die Frühgeschichte geltenden Toponyme findet in der 1961 publizierte Erzählung *Daman da chatscha* einen literarischen Ausdruck, nicht von ungefähr werden hier einige im Gedichtmanuskript genannten Orts- und Flurnamen wieder aufgenommen:

Lavin ha insomma noms da bellezza, am para, ils plü bels d'Engiadina. Noms chi clingian bain, cha tû nun invlûdast. Id ais bainschi eir bels sù per val. Val Tantermozza, Barlas-ch, Griatschouls per exaimpel, e lura da quels chi sun sco tarablas invlûdadas: Cristolais, Fuorcla Surlej e Grevasalvas. Mo a Lavin bod tuots sun bels; pigliai Charnadûras, Pradafans, Val Zeznina, Lais da Macun, il Raus e Sauaidas, Plan Surûcha e Planturèn e Suorns e Saglias, e Chant da l'Ogna, il Tartèr, Vadret da las Maisas, las Funtanivas e Piz Fliana. Noms da bellezza, bod ün per ün, cha a t'îls metter indavorouda as schessa üna poesia. (Peer II, 1961:15)

¹⁸⁴ Dazu auch Grignani 2007:263 sowie unten 3.2.3.

¹⁸⁵ Cfr. beispielsweise die Gedichte zu Malereien wie *Femna*, *Davant iin quader da Renoir*, *Davant pittûras da Paul Klee* oder *Negressa*, mit dem Kommentar in Andry 2010, dann die Zusammenarbeit mit verschiedenen Künstlern für Textausgaben und Artikel wie *Der Leman als Kulturlandschaft* in *LB* 5.8.1966.

Im literarischen Kontext haben also nicht nur die Orte selber, sondern vor allem der *Klang ihrer Namen* eine wichtige akustische und assoziative Funktion. Nicht wenige dieser Toponyme finden sich zerstreut im lyrischen und im erzählerischen Werk¹⁸⁶.

2.3.2.3. Die Sakralisierung eines Tals

Trotz der primären «Durchsichtigkeit» des Gedichts *Stad engiadinaisa* provozieren gerade die offensichtlichen intratextuellen Bezüge dazu, unter der Oberfläche der Tourismuspostkarte nach einer vertiefenden Auslegung zu suchen. Es muss demnach der Frage nachgegangen werden, wofür die Ergänzungen bei der Überarbeitung stehen könnten¹⁸⁷. Auch in diesem Zusammenhang kann die Rekonstruktion einer Chronologie der Schreibschichten interessant sein, sozusagen ein Spaziergang «sur les sentiers – et les impasses – de la création littéraire» (Genette 1987:402).

Bei einer ersten Überarbeitung werden neben der poetischen Umschreibung der Natur vorerst einzelne Sagen- und Märchenmotive aus der Volksliteratur eingesetzt, während die Hinweise auf menschliche Spuren (cfr. rechte Seite) vorerst weggelassen werden: In einer Ausformulierung der ersten Strophe wird das Drachen-Motiv als Abschluss integriert, welches gleich eingängig auf eine andere als die Tourismus-Kultur in diesem Hochtal hindeutet: Die Märchenwesen und die symbolträchtige, anthropomorphisierte Natur verweisen auf ein nebeneinander einer konkreten und einer mythologischen Landschaft. Die Lichtelfen oder Wassernymphen, die beglückenden *dialas*, zeigen sich dem Dichter offenbar besonders gerne während dem Engadiner Sommer. Wie auch weitere, thematisch ähnliche Gedichte zeigen, wird die *diala* in diesem spezifischen Umfeld zu einer göttlichen Inspirationshelferin oder gar zu einer Personifikation der Poesie. Die diesbezüglich wichtigsten intratextuellen Bezüge finden sich in den Gedichten *Mumaint creativ*, *Larschs vidvart l'En* und *Segns dascus*, dann in der Gedichtsammlung *Suot l'insaina da l'archèr* (1960), vorab in den Gedichten *Uniuin*, *Furnatsch*, *Lügl*, *Ün man chi scriva*, bereits erwähnt wurde das Gedicht *Taghialaina*. Peer schreibt in einer Vorbereitungsnotiz zu einem Vortrag, er habe in den beiden langen und anspruchsvollen Gedichten *Larschs vidvart l'En* und *Furnatsch* den rätischen Mythos gesucht, «[...] ingio ch'eu sun i in tschercha dal

¹⁸⁶ Cfr. auch unten, «lous» im Gedicht *Incunters*. Toponyme im Gedicht z.B. in *Ritscha chi persieua*.

¹⁸⁷ Für die Änderungskategorien beim Schreiben cfr. die Übersicht von Garavelli oben, 1.4.2.

mitus da nossa Rezia – poesias chi sun stattas importantas per mai [...].» (Peer SLA, A-1-z).

Segns dascus (1955/2003:83)

O vus povrets chi giais tscherchand
 il zoppel da la poesia
 nossa Diala culs ögls d'or
 Lavai voss ögls illa funtana
 5 perche els sun tuorbels da tschierpla
 e boffai oura vossas uraglias
 culs spagliaduors dal favuogn!

Ingio avda la poesia
 scha na in ün crap dal flüm
 10 in ün dschember tschunc da la sajetta
 in ün svoul d'aglia tras il temp
 o illa sgrischida blonda d'üna früja
 in pail mulschin dad üna mür
 in ün recham da lichen sülla crappa
 15 aint il sbriun d'ün'aua ravaschusa
 chi squitta our'in sbrinzlas sa paschiun
 illa chavlüra bluorda da las flammass
 cur chi uondagian tras ils giodens vöds
 o illa nervadüra d'üna föglia
 20 chi's placha sco ün man per benedir

Das Gedicht *Segns dascus* wird zwei Jahre vor *Stad engiadinaisa* publiziert. Es geht hier explizit um die Frage nach dem Ort, wo sich die Poesie versteckt. «Nossa Diala culs ögls d'or» (unsere Diala [mit gross D] mit den Goldaugen) wird der *poesia* als Apposition beigelegt. Mit Bezug auf die bekannte Bibelpassage im Matthäus Evangelium 13 werden Blinde und Taube aufgefordert, ihre von Augenbutter getrübten Augen mit Quellwasser zu waschen und das Stroh aus den Ohren zu blasen, um wahrzunehmen, dass sich die Poesie in jeder beliebigen Naturerscheinung manifestiere¹⁸⁸. Hier wie auch in weiteren Texten stellt Peer einen engen Bezug her zwischen dem religiösen und dem poetischen Text, wobei er nicht auf die unterschiedliche Lektüre des autoritativen Bibeltextes

¹⁸⁸ Cfr. dazu auch die in Blumenberg 1986, insb. 58ff., kommentierte mystisch-meditative Tradition des *liber naturae*, dem Buch der Natur, als Gegensatz zur klerikalen Bücherwelt des Mittelalters.

und des auf dialogisches Verstehens ausgerichteten literarischen Texts eingeht (cfr. dazu Jauss 1982:740).

Der Mensch muss also nur seine Sinne öffnen, um die *poesia* überall in der Natur wahrzunehmen, im umspülten Stein, in der vom Blitz geschlagenen Arve, im Flug des Adlers, im sprühenden Wasserlauf wie im knisternden Feuer, aber auch in den goldenen Ähren, die sich im Wind bewegen. Die Diala als personifizierte Naturkraft wird meist gemeinsam mit den Tönen in der Natur und dem silbernen Glitzern des Wassers evoziert, wie in *Stad engiadinaisa*: «Güvels d'auals tramagliunzs / sulaz da dialas riaintas / Melodia dal vent e da l'aua / cun schaglias d'argient in rotscha» oder in den Schlusszeilen des ausdrücklich als meta-poetisch betitelten, frühen Gedichts *Mumaint creativ*: «Stenda teis flancs d'argent / diala – melodia...» (1948/2003:30-32). Im späteren und immer wieder aufgelegten *Furnatsch* wird die Nymphe zur «Sibilla retica, Silvana»¹⁸⁹, deren einsame Stimme während der Augustnächte, in der trunkenen Stimmung von Heuduft und dem Klatschen der Forellen, aus der grünen Höhle am Fluss aufsteigt. An diesem historischen Ort Furnatsch, der nur bei Wassertiefstand überhaupt sichtbar wird und den Dichter erschauern lässt, hütet die Fluss- oder Höhlennymphe Silvana das Dunkel der Vergangenheit¹⁹⁰. 1967 erscheint das Gedicht mit einer deutschen Übersetzung von Andri Peer und Guido Schmidlin und einer Erklärung des Autors in der *NZZ*:

Furnatsch heisst eine Senke unterhalb von S-chanf mit Wiesen, Bäumen und dem Inn, der nach einer kühnen Kurve in die Schlucht einmündet, die zwischen Brail und Carolina hindurch fast bis nach Zernez reicht. Die Innkurve, mit Zeugen früherer Flussarbeit: riesige ofenähnliche Höhlen

¹⁸⁹ Erstpublikation 1959. Das Zitat folgt der Edition von 1980/2003:370, für eine Übersicht cfr. den Variantenapparat in Peer 2003:563. In den meisten Fassungen wird «Silvana» als Eigenname gross geschrieben, nur in *Furnatsch* 1977 als Adjektiv klein, vielleicht wegen der nebengestellten Übertragung ins Französische, hier lautet der Vers: «Sibylle rhétique et sylvestre...». Als intertextueller Bezug cfr. D'Annunzios *La pioggia nel pineto*: «[...] piove su i nostri volti / silvani [...]», in: *Alcyone*, Federico Roncoroni ed., Milano, Mondadori, 1995:253. Kommentare zum Gedicht bei Riatsch 2003a:371-373, Keller 2009 und 2011 sowie Caduff 2011, 7.3.4.

¹⁹⁰ Im Artikel *Ils Rets da Furnatsch* geht Gilli davon aus, dass sich in Furnatsch neben dem Inn ein prähistorisches Heiligtum befand. In seinen von der Begeisterung für diesen Fund geprägten Ausführungen stellt er mit viel Phantasie fest: «Il plaun da Furnatsch cun tuot sieus avantags scu lö predilet per il cult religius avet ün grand svilup e serviva a diversas stirpas in vicinanza.» Gilli 1965:65. Cfr. auch das Aquarell von Turo Pedretti mit Reproduktion und Kommentar von Andri Peer in *Mosaik* 27.6.1969.

(daher der Name Furnatsch, d. h. «ungeschlachter Ofen») und eine natürliche Felsbrücke, die wohl schon vor Jahrtausenden einstürzte, bildete mit den schönen Lärchen, ohne alle Zeichen der Zivilisation, eine urtümliche Landschaft von prähistorischem Zauber. Man vermutet, dass eine vorgeschichtliche Siedlung in Furnatsch stand. (Peer I, 1967b)

In seinen Interpretationen des Gedichts stellt Luzius Keller einen Bezug her zwischen dieser peerschen Nymphe Silvana und der Nymphe Echo aus Ovids *Metamorphosen*. Vormalig die Nymphe des Musensitzes, dem Berg Helikon, wird Echo zu Stein, nachdem Narziss sie verschmäht hat. Nur ihre Stimme überlebt und lässt sich noch in einsamen Schluchten und Höhlen, aber auch in der Naturdichtung als deren Schutzheilige vernehmen. Keller zeigt den Bezug von Ovid über Vergil zu Beaudelaire, und ebenso von den antiken Figuren der wahrsagenden Sibyllen zu Peider Lansel, die sich in dieser programmatischen Naturdichtung Peers nachzeichnen lassen (cfr. Keller 2009 und 2011).

Bei einem Studium des gesamten Gedichtwerks von Andri Peer zeigt sich also ein vernetztes System poetologischer Vorstellungen, die, in Anlehnung an bekannte europäische Mythen, mit der heimischen Natur, ihren Formen und Geräuschen verbunden ist. Auch der Zusammenhang von Wind und poetischer Inspiration entspricht einer verbreiteten Vorstellung¹⁹¹. Bei Peer werden Wind und Wasser als Melodie, bzw. als Stimme oder Lied wahrgenommen, als eine von der Natur erzeugte Ur-Poesie, die vom Dichter erlauscht und weiter entwickelt wird¹⁹². In verschiedenen Gedichten wird ausgeführt, wie die Flüssigkeiten Wasser und Blut eine Verbindung zwischen der Naturdichtung in Gegenwart und Vergangenheit, den Vorfahren und dem dichtenden Ich herstellen (cfr. dazu Riatsch 2003a u. 2008.). Zu dieser für das Dichten relevanten Magie in der Natur äussert sich Peer in einem Brief an die Redaktion gelegentlich einer Publikation des Gedichtes *Furnatsch* in einem Sonderheft des Schweizerischen Wasserwirtschaftsverbands von 1967:

... ich freue mich, Ihnen in der Beilage ein Gedicht in ladinischer Sprache vorzulegen, das ich für eines meiner besten halte. Den Anreiz dazu gab

¹⁹¹ Cfr. die Anmerkungen zum Wind in Peers Lyrik bei Caduff 2011, 7.3, als weiteres Beispiel Giorgio Orellis Gedichtsammlung *Spiracoli* (1989).

¹⁹² Cfr. auch die oben zitierte Erzählung *Ultima sgiada* in: Peer 1961:81: «La vusch da l'aua gniva creschind sü per la grippa e fladaiva in lungas trattas, il spazi blau e sbrinzliont sur els paraiva da chantar.»

ein Besuch der Innschleife unterhalb von S-chanf, eine Landschaft, die mich in ihrem prähistorischen Zauber tief beeindruckte und auch später stark beschäftigte. Sie hat einen mythischen Kern, den ich in meinen Versen beschwören möchte, Erinnerung an ein verschollenes Heiligtum, mächtige Naturphänomene, die Musik des Wassers und des Windes. Leider ist der Ort, wie Sie vielleicht wissen, durch den Bau der Engadiner Kraftwerke in Mitleidenschaft gezogen worden, doch das erhöht m. E. nur seine Würde – mit anderen Worten – wir müssen uns immer bewusst sein, dass jeder Eingriff in die Natur die Verantwortung mit einbezieht für Dinge, die wir vielleicht nur ahnen, die wir nicht, oder noch nicht erkennen. (Peer I, 1967:270-271)

Der poetologische Mythos mit Bezug zum Engadin findet im Gedicht *Furnatsch* wohl seinen Höhepunkt. Die im Zusammenhang mit dem oben erwähnten Interesse für das prähistorische Rätien erfolgte Mythenbildung wird jedoch bereits in *Stad engiadinaisa* angedeutet: Die fernen Gletscher werden zu Drachen, welche die geheimnisvoll-gefährliche Bergwelt vor der Zudringlichkeit des Menschen bewachen. Die silbern glänzende Seefläche wird zu einem magischen Stein: Als *secundum comparationis* für die leuchtende Wasserfläche wählt der Autor nach verschiedenen, in der Handschrift nachvollziehbaren Versuchen (Spiegel, violetter Amethyst, gelbgrünlicher Beryll) schliesslich mit dem Opal den Edelstein, in dem das ganze Farbenspektrum leuchtet und der zu einem kosmischen Bewusstsein führen soll¹⁹³. Die einzige konkrete Pflanze, die den Übergang von der Notiz zum Gedicht überstanden hat, ist die Arve / Zirbe, denn mit ihr verbindet der romanische Dichter mehr als eine botanisch genaue Benennung der Vegetation. Dieser Kultbaum des Engadins, dem neuerdings sogar die Schreiner wissenschaftlich nachgewiesene, gesundheitsfördernde und harmonisierende Kräfte zuschreiben, hat in der romanischen Literatur und im sprachpolitischen Diskurs eine symbolreiche Präsenz¹⁹⁴. Seit Peider Lansels Gedicht *Tamangur* (1923) wird die Arve in der Literatur auch als Stellvertreter

¹⁹³ In esoterischen Kreisen wird das besondere Feuer des Opals dazu genutzt, «um höchste spirituelle Ebenen der inneren Schau zu erreichen» und um von einem «normalen Bewusstsein zu kosmischer Bewusstheit» zu gelangen, cfr. Daya Sarai Chocron, *Heilen mit Edelsteinen*, München, Hugendubel 1984:101-102.

¹⁹⁴ Für eine Darstellung des Symbolwerts der Arve in der sprachpolitischen Auseinandersetzung cfr. Coray 2003 und 2008, für die Arve als Kultbaum Caminada 2006. Für die Schreinerwerbung *Das Holz, aus dem man Träume macht*, cfr. www.inlain.ch (5.2.2012).

des romanischen Mannes verwendet¹⁹⁵. In seiner Erzählung *Daman da chatscha* beschreibt Peer einen dieser lichten Arvenwälder an der Waldgrenze mit soviel Impetus, dass die Lesenden unwillkürlich und obwohl vorerst kein diesbezüglicher Verweis im Text steht, an die sprachpolitische Symbolik denken, in der die Arve für die bedrohte Sprache des Tals, ihre Geschichte, ihre Sprecher und ihre Literatur steht. Erst einige Seiten später merkt der Erzähler an, er verstehe, dass der Arvenwald von Tamangur Peider Lansel begeistern konnte (cfr. Peer II, 1961:15). Auch bei Peer erhält die Arve anthropomorphe Züge. In dieser Erzählung werden mehrere in den Gedichten nur angedeutete Motive auch im Detail beschrieben, die Nadeln, die Arvenzapfen, die Holzqualität und die Einzigartigkeit des Baums, Aspekte, die immer auch in einer übertragenen Bedeutung gelesen werden können:

Mo sur tuot oura amo plü ferma, sco ün tun da tüba profuond e tendü, l'odur dal dschember. Dal dschember chi'd ais patrun quasü, il dschember chi sponda sia glüm verda, da chandaler a chandaler, il dschember chi crescha plan e sco ch'el voul ed ingio ch'el voul, il dschember chi's stordscha e chi's splaj' e's sclavezza suot la sajetta e chatscha novas tschimas e fabricha paziaint sias nuschnignas bellas e clausas sco pitschnas sculpturas da plattamorta o surtrattas da chüromin grisch blauaint, il dschember cun sias ragischs lungas e nuadas chi branclan la muntogna e cuccan tras las aguoglias mortas e'l müs-chel süt sco bratschuns chi noudan aint il chodin da la terra, ils dschembers, minchün sai sves, da na cunfuonder: quist dschember qua, quel dschember là, chi ais nat e creschü in quist lö, intant cha'ls utschels sun gnüts e passats ed oters utschels sun gnüts ed oters tshiervis passats e ch'el ais gnü vegl, vegl, veglischem, adüna plü bel, adüna plü liber, cha tü il guardast o bricha – e chi moura sü qua ün di, s-charpà d'üna tschattada da fö o terrà dal favuogn, cul truonch fingià vöd da vegldüna e chi sblachischa amo ons ed ons cun seis alb dad öss e sia romma muotta, pruncals e cornas sül corp bod incorruptibel da vegl patriarc. (Peer II, 1961:12)

In Cla Bierts *Müdada* wird der Arvenduft sogar zum Liebeszauber und Aphrodisiakum, der die Geliebte aus der Fremde anlocken soll (1962:320ff.). Bei Andri Peer zeigt sich die Mythologisierung des Baums auch in seinen von Freunden gezimmerten Schreibstubenmöbeln (cfr. oben, 2.1.). Im Gedicht *Spadas e guitar-*

¹⁹⁵ Z.B. Peers Gedicht *Alpina*, aber auch Lozza 1954:54, *Milissa grischunga* und Biert 1962:322.

ras (¹1951/2003:52) bezeichnet sich der Dichter als «unter der Arve Geborenen», in *Segns dascus* ist die vom Blitz geschlagene Arve ein «Ort der Naturpoesie» (1955/2003:83)¹⁹⁶. Was die Wortwahl anbelangt, fällt insbesondere «chandaler» (Kandelaber, Kerzenständer) auf, eine Bezeichnung, welche die Erzählung mit dem Gedicht *Stad engiadinaisa* und einer publizistischen Landschaftsbeschreibung in deutscher Sprache verbindet¹⁹⁷.

Der *topos* des traditionellen Handwerks, das zum Dichten überleitet, wird von Andri Peers gewissermassen in die Folge seiner Ahnenreihe integriert. Die Familiengeschichte wird durch einen Naturmythos ergänzt, zu dem als Naturgottheiten auch die *dialas* gehören. Ein diesbezügliches Fundstück während der Erschliessung ist ein in den Materialien 2.4.1.3. reproduzierte, undatierte Skizze, die zum *avant-texte* des Gedichts *Taglialaina* gehören könnte. Hier hat Andri Peer genau diese Bezugnahme vom Dichten zur Bauern- und Handwerkerarbeit und zum Fabelwesen aufgezeichnet: Im oberen Abschnitt werden die Figuren aufgelistet und miteinander verbunden: Holzfäller, Bauer, Dichter und *diala*. Es folgt eine Szenenbeschreibung mit der Arbeit des Holzfällers und dem Auftreten der *diala*. Die zweite Inhaltsumschreibung zeigt verschiedene Tiere und den Inn, also die Elemente, die in verschiedenen weiteren Engadin-Gedichten auftauchen. Die zusätzlichen Bemerkungen sind kaum lesbar, zum Schluss wird das «alte Haus» erwähnt. Auf diesem Skizzenblatt ist also der Zusammenhang zwischen der handwerklichen «Abstammung» des Dichters und dem Auftreten seiner alpinen Muse auch zusammenhängend, schriftlich festgehalten. So wie die *diala* traditionellerweise bei schwierigen Arbeiten zur Hand ging, hilft sie offenbar dem Dichter in seinem anspruchsvollen Unterfangen. Zudem sind sowohl das traditionelle Handwerk als auch das Schreiben des Nachkommen mit der «chasa veglia», dem Sinnbild für die Generationen überdauernde Kultur und Tradition, verbunden.

Durch die Gleichsetzung der Arven mit Kandelabern und ihre Anordnung im Raum werden die dominanten Farben grün und blau in *Stad engiadinaisa* zum integrativen Bestandteil eines Tempels mit Sternen- und Sonnen-Gewölbe und

¹⁹⁶ Peer hat sich auch mit weiteren heiligen Bäumen beschäftigt, die mit der poetischen Inspiration in Zusammenhang stehen, so mit dem Ahorn in Trun für Gion Antoni Huonder und mit der Eiche auf dem Giannicolo für Torquato Tasso, cfr. Peer III, *Die Tat* 7. u. 14.9.1974.

¹⁹⁷ Cfr. den Artikel *An den Engadiner Seen*, in: Peer III, *NWT* 21.6.1962: «Folgen wir von Maloja aus den lauschigen Fusswegen [...] so kommen wir auf abwechslungsreichem Spaziergang, im Schatten der Arvenkandelaber bei Isola vorbei [...]» – «Chandaler» ist auch in der übertragenen Bedeutung von «Seitenstämmchen» nachgewiesen, cfr. DRG s.v.

einer immergrünen Altardecke. Durch diese Suggestion und den im modernen Gedicht integrierten mythologischen Diskurs wird das Hochtal als «emblematischer Ort einer natürlichen und elementaren Poesie» sakralisiert, wie auch Riatsch in seiner Interpretation nahe legt (cfr. 2010:69ff.). Eine solche, beinahe esoterisch anmutende Mythologisierung steht nun aber zum aufgeklärten Protestantismus, aus dem Peer hervorgegangen ist, in krassestem Gegensatz und kann auch als ein Bruch mit dieser Tradition gesehen werden. Die für die Arbeit eines Dichters so bedeutungsvolle und symbolische Fauna und Flora einer für ihn typischen Landschaft erinnert, wie Giorgio Orellis Leventina, auch an Montales Ligurien. Die Sakralisierung und Mythologisierung des Engadins bei Peer zeigt sich denn auch im Zusammenhang weiterer Gedichte, beispielsweise im oben besprochenen *Tagliallaina*, wo unter der Arve das Handwerk des Holzfällers und dasjenige des modernen Dichters zusammengeführt werden.

2.3.2.4. Mehrmalige Publikation und ihre Bewertung

Bei einem Blick auf die verschiedenen Druckfassungen kann eine Diskontinuität festgestellt werden: Die erste, isolierte Publikation in der Anthologie Vogels entspricht einer hypothetischen Fortführung nach Typoskript A, erst die in einem Zyklus mit zahlreichen Entsprechungen integrierte Druckfassung von 1960 enthält noch zusätzliche, soziale und konkretisierende Elemente aus den Handschriften, den Inn, das Wild und das Dorf. Für die letzte Publikation in *Furnatsch* 1977 greift der Autor jedoch wieder auf die erste Fassung zurück. Handelt es sich dabei um einen Zufall oder lässt sich daraus eine Entscheidung ableiten, welche eine positive Neubewertung der als schwereloses Idyll daherkommenden ersten Form schliessen? In letzterem Fall könnte die Entscheidung im Zusammenhang mit weiteren meta-poetischen Gedichten stehen. Durch die Mythologisierung und Sakralisierung des heimatlichen Hochtals entsteht ein peersches, alpines Gegenidyll zum klassisch-humanistischen Arkadien, wo statt der bocksfüssigen Nymphen einheimische *dialas* den Dichter inspirieren. Statt in der Trance der mittäglichen Pan- und Geisterstunde wird der Dichter im Engadin durch die geheimnisvoll wilde Kraft der Berge, das dunkle Grün der feuchten Wälder und die berauschte Naturdichtung von Wind, Wasser und Lichtspielen begeistert. Mit dieser alpinen Musenszenerie verbindet den romanischen Dichter aber nicht nur seine Bildung, sondern ebenso die durch geheimnisvoll-verbindliche Blutsbande und literarische Traditionen überlieferte alte Sprache,

die er durch Themen seiner eigenen Zeit weiterentwickelt. Diese in *Stad engiadinaisa* im Ansatz enthaltene Mythologisierung wurde in den folgenden Jahren weiter entwickelt und ausformuliert, so dass möglicherweise die erste Fassung dem Autor erst vor dem Hintergrund des späteren Werks besser gefiel. In einem TV Interview 1973 erklärt Peer sein Verständnis der Entwicklung in der Kulturgeschichte: Ein Dichter müsse zwar bei seiner Tradition bleiben, als heutiger Mensch und Künstler müsse er jedoch neue Inhalte einbringen und die Tradition gemäss seinem Temperament und seiner Dynamik verändern:

Perche, sch'el es poet, schi sto'l star pro sia tradiziun. Ma, sco poet e sco uman dad hoz sto'l el transmüdar quella tradiziun. Quai vould dir, el sto metter aint novs cuntgnüts, el sto tilla tour in man, metter aint seis temperamaint, sia dinamica... (Peer in Spescha 1973)

Dieses *credo* Peers, eine Veränderung und zeitgemässe Anpassung sei notwendig, sie müsse jedoch mit einer Anknüpfung an die Tradition kombiniert sein, hat er auch andernorts festgehalten (cfr. unten, 3.). Auch die Mythologisierung des heimatlichen Engadins und seine poetologische Bedeutung kann unter diesen Vorzeichen gelesen werden. In Zusammenführung einer durch die Emigration geprägten Idealisierung des Tals, dem zeitgenössischen Interesse für prähistorische Phänomene und den bekannten, humanistischen Poetologien entwickelt Peer also eine eigenwillige Vorstellung zur Entstehung von Dichtung aus der Natur.

2.3.3. Natur-Dichtung, Tonestrom, Lied: Der Dichter als Sprachmedium

Verschiedene Autoren, die über den Entstehungsprozess von Gedichten geschrieben haben, erwähnen Durchgangs- oder Zwischenformen. So bezeichnet Nietzsche Naturgeräusche als Ur-Dichtung, und Majakowski erzeugt vor der eigentlichen Wortfindung einen Tonestrom¹⁹⁸. Wie Ingold beschreibt und mit zahlreichen Textstellen belegt, hat der Dichter dabei oft eine erstaunlich passive Rolle und wird gewissermassen zum Medium eines Sprachwerdungsprozesses. Andri Peer äussert sich in Gedichten aber auch in Tagebuchnotizen zu solchen präpoetischen Geräuschkulissen in der Natur:

¹⁹⁸ Zu Nietzsche cfr. unten, 2.3.4, zu Majakowski cfr. Corti 1976 und Ingold 1992.

Larschs vidvart l'En (1959/2003:108)

[...] Leiv sco ün chant da flötina
 cur cha'l sulai va adieu
 vuschs dal vent e vuschs da l'aua
 funtanas da l'algordanza
 schuschuran dascus illa not
 cotschen s-chüra da l'udida [...]

M'impissà perche chi'ns tainta e'ns diverta tant da verer e dudir a
 «deferlar» las uondas dal mar – i sun sco vers d'üna poesia, ils üns plü
 gratiats, tschels main, ils üns cumainzan a s'acmplir aint immez e
 creschan oura da las varts, tschels cumainzan al principi o a la fin e's
 sviluppan lura. (Peer SLA, C-1-34, *Les Saintes-Maries*, 12.4.1976)

Insbesondere in der Sammlung *Suot l'insaina da l'archèr* (1960) werden die personifizierten Geräusche des Wassers und des Winds als präpoetische Stimmen zu einem wichtigen Motiv. In Peers Versen wird der Inn, Hauptfluss des Engadins, als der grösste Sänger wahrgenommen: «Quai ha'l üna chanzun / lomma e prüvada / chi ria e crida / chi lascha durmir ils morts / e chi sdaisda ils vivs» (*Lügl* 1960/2003:123-124)¹⁹⁹. Dieses traute Lied weckt die Lebenden auf, vor allem den Dichter, der das Lied aufnimmt und «weisersingt». Auch der Wind mit seinem Hauch in den Ästen und im Blattwerk, mit seinen Erzählungen von früheren Zeiten und fernen Welten trägt dem Dichter seine Botschaft zu, ermuntert ihn als Nachkommen ebenfalls seine Stimme zu erheben (cfr. *Larschs vidvart l'En*, *Intschertezza*)²⁰⁰. Diese Vorstellungen scheinen sich eher an der Romantik als an der Moderne zu orientieren, welche die lyrische Dichtung von Musik, Lied und Oralität löst und sich vermehrt auf die Schrift konzentriert²⁰¹. Sie bilden einen auffälligen Kontrast zur aufklärerischen Sicht (oder zum Mythos?) auf die Natur und die Alpen im verallgemeinerten Sinne Rousseaus, der die Stimme der Natur als das Einfache, Authentische und Ursprüngliche, auch als das Ordentliche in einem moralischen Sinn propagiert. Die romantische Vorstellung poetischer Stimmen und ihrer Herkunft kontrastiert auch mit anderen

¹⁹⁹ Für intertextuelle Kontakte zu Biert, «chi ria e crida» cfr. unten, 4.1.2.

²⁰⁰ Zum vom Menschen ausgelösten Gesang der Werkzeuge cfr. oben, 2.2.

²⁰¹ Cfr. die Ausführungen Vadés zur Trennung der lyrischen Dichtung von Gesang und Musik und von der Oralität hin auf eine Konzentration auf das Wort, 1996:11-12.

Vorstellungen zur Gedichtentstehung, z.B. zum Finden von Worten, wie sie mit Bezug auf die Schrift bereits oben thematisiert wurde (cfr. 2.1.2). Doch der Wortfindungsprozess kann auch mit akustischen Aspekten zusammenhängen, wo der Dichter gewissermassen zu einem Resonanzkörper der entstehenden Sprache wird, wie folgende Zitate aus Majakowskis meta-poetischem Aufsatz sehr schön zeigen:

Diese «Vorfabrikation» nimmt meine ganze Zeit in Anspruch. Ich brauche zehn bis achtzehn Stunden täglich dafür und murmele fast ständig etwas vor mich hin. Diese Konzentration erklärt meine sprichwörtliche Dichter-Zerstreutheit.

Die Arbeit an solchen Vorfabrikaten vollzieht sich bei mir mit derartiger Anspannung, dass ich mich in neunzig von hundert Fällen sogar an den Ort erinnere, an dem im Verlauf meiner fünfzehnjährigen Arbeit diese oder jene Reime, Alliterationen, Bilder und so weiter auftauchten und ihre endgültige Prägung erhielten. [...]

Ich gehe, mit den Armen schlenkernd, und brumme – noch fast ohne Worte – vor mich hin. Bald verkürze ich meinen Schritt, um mich dem Gebrumm anzupassen, bald brumme ich schneller im Takt meiner Schritte.

So wird der Rhythmus geformt und gebildet. Er ist die Grundlage, die als Tonström jedes dichterische Erzeugnis durchzieht.

Allmählich fängt man an, aus diesem Tonström heraus einzelne Worte zu prägen. (1960:19 sowie 32)

Eine ganz ähnliche Szene beschreibt Peer, wie wir gesehen haben, in seiner Erzählung *Rablüzza*, wo dem Transpositionsmoment zur Schrift eine Phase mit unartikulierten Lauten des arbeitenden Dichters vorausgeht, ein Vorgang, der mit seinen Gesten und Geräuschen als mimisch-theatralischer *avant-texte* interpretiert werden kann²⁰². Auch im Gedicht *Ars poetica* spielt der Dichter mehr die Rolle eines Mediums als eines Machers, die Worte gehen an ihm vorbei und suchen selber ihren vorbestimmten Platz im Gedicht, ganz im Sinne Mallarmés, der feststellt, dass «l'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots» (cit. in: Vadè 1996:12). Der Dichter steht nur auf der Schwelle und begutachtet die Ankommenden, nimmt die Passenden auf und jagt die Unpassenden davon. Doch sobald das Gedicht fertig ist, dürfen sich die

²⁰² Zitat cfr. oben, 2.1.2. Zu Cla Biert und der Imitation der Polyphonie des Dorfes cfr. Riatsch 2005:66-74.

Verse ans Licht wagen und sich zum Tempel aufmachen, wo sie zum Gesang, zum Lied werden²⁰³.

Ars poetica (1985/2003:419-420)

[...] Lascha chi tschernan sulets
ün dasper tschel lur lö,
ad els destinà d'ünsadura, [...]

20 Lascha cha'ls plets as radunan,
lingia per lingia
e fetschan chamüngia.
Mo tü, sta sül glim
e sbandischa l'intrus
chi's chatscha nanpro servil,
25 e vanitus
e corruppa il tröp. [...]

35 E uossa
ils vers van our'ün ad ün,
tschiorbantats ed intscherts illa glüm
e tscherchan il pass vers il taimpel
chi solva in chant lur s-chürdüm²⁰⁴.

In einem Brief an den damaligen Redaktor der Zeitschrift *Litteratura* Iso Camartin, in der *Ars poetica* erscheinen soll, schreibt der Dichter:

Quista poesia n'haja scrit, intima da l'invid da nossa revista, chi's preschainta dal rest fich bain e fuorma ün novum allegraivel illa litteratura e critica rumantscha.

Eu n'ha concepi üna prouva da far allusiun a meis möd da lavurar. Natüral cha'l *Discours de la méthode* nun es cumplet; eu cultiv plü procedimaints, sco ch'El sa ed ha explichà in lusingiants referimaints a mia poesia chi'm dan fich curaschi!

²⁰³ Auch in seinen Artikeln braucht Peer «das Singen» als Synonym für das Dichten, cfr. z.B. «e giavüschain cha seis chantar chatta uraglias avertas», in: *Poesias da Flurin Darms*, Peer III, *FL* 21.3.1961.

²⁰⁴ Für eine Vertiefung des Mythos bei Andri Peer cfr. Riatsch 2003a, zum Gedicht *Ars poetica* cfr. Riatsch 2006.

Quista poesia nun es forsa uschè tipica, mo ella es sincera e mira trats essenzials da mia lavur poetica: ün star sülla sguaia, tadlar il respir e lura tour energicamaing per mans il text. (Peer SLA, B-1-CAMI, 2.4.1984)

Die Zeitschriftennummer 7/1, 1984 ist der aktuellen Lyrik gewidmet, oder vielmehr den Fragen, ob 1984 in romanischer Sprache über beliebige Themen gedichtet werde und ob die Autorinnen und Autoren über den Wunsch «authentisch» zu sein nicht etwa vergessen hätten, dass Dichtung grundsätzlich ein künstlerischer Ausdruck sei (cfr. Camartin 1984:9-10 sowie unten, 4.3.4.).

Die in seinem Gedicht geäußerte Vorstellung, die Worte hätten einen vorbestimmten Platz, erinnert an das Eingeständnis Benns: Obwohl er die moderne Lyrik grundsätzlich als hergestelltes Kunstprodukt betrachtet, stellt er fest, bei der Entstehung von Gedichten gebe es den rätselhaften Sachverhalt, dass das Gedicht fertig sei, ehe es begonnen wurde, der Autor wisse «nur seinen Text noch nicht». An jedem Gedicht habe auch eine Unbekannte Anteil, welche einen Teil der Verse hervorbringe (cfr. Benn 2001:20-21). Solche beinahe mysteriös anmutenden Berichte sind von verschiedenen Dichtern der Moderne bekannt, einige nehmen dabei an, die Sprache selbst und ihre Möglichkeiten und Strukturen habe da einen wichtigen Anteil. In Anlehnung an Valéry stellt Ingold fest:

Das Vorgegebene ist das Aufgegebene; die Aufgabe des Autors besteht – wie jene des Landwirts – darin, seine jeweilige Vorgabe – das Wort als Samenkorn – zu hegen und zu mehren. [...] Denn nicht er, vielmehr die Sprache bringt das Produkt, den Text hervor, er leitet lediglich aus der «unreinen Materie» des sprachlich Vorgegebenen so etwas wie ein Modell, ein System ab, welches sodann – in der Art einer autoreflexiven «Maschine» oder «Lokomotive» – sich selbst, als Gedicht, erzeugt, indem es «mit Hilfe der Wörter den dichterischen Zustand» in Laut und Schrift stabilisiert. (Ingold 1992:375)

In den Gedichten Peers ist also im Zusammenhang einer präexistenten Poesie, die der Dichter als Medium mit besonderen Fähigkeiten umzusetzen hat, einerseits eine Anlehnung an die bekannten Poetiken der Moderne festzustellen. Andererseits ist seine Bezugsort eben nicht eine industrielle Grossstadt mit ihren technischen Errungenschaften und der proletarischen Arbeitswelt, wie sie in der modernen Lyrik typisch ist, sondern die alpine Naturwelt und die traditionelle Bauern- und Auswandererkultur, welche in einer romantischen Rückbesinnung

auch in Hinblick auf die Entstehung von Dichtung mythologisiert werden. Dass diese beiden kontrastierenden Vorstellungen – Moderne *versus* Alpenmythos – sogar in ein- und demselben Gedicht miteinander verwoben werden, zeigt sich sehr anschaulich im Gedicht *Ars poetica*. Es wird da einerseits die Arbeit mit dem und durch das Wortmaterial beschrieben, in diese Beschreibung verflochten wird aber der Bezug zu Tradition und fernster Vergangenheit, das Gedicht schliesst in einer Tempelvision mit vorchristlichen Ritualen. Elemente solcher mythologischen Vorstellungen manifestieren sich selbstverständlich auch in traum- und rauschhaften Zuständen, wie beispielsweise in den im folgenden Kapitel zitierten Versen von *L'orma dal vin* und *Sirena* nachzulesen ist.

2.3.4. Das Unbewusste und Irrationale

Verschiedene theoretische Ansätze haben die Entstehung der Kunst aus irrationalen Mythen und aus dem Unbewussten nachzuzeichnen versucht. Für die oben dargelegten mythologischen Vorstellungen Peers stellt wohl insbesondere Nietzsches Schrift zur Ästhetik *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* eine wichtige Quelle dar. Der Philosoph beschreibt die Entstehung der Dichtung unter Einwirkung der beiden aus der Natur selber entspringenden Kunsttriebe, dem «dionysischen» Rausch und dem «apollinischen» Traum: nach seiner Ästhetik reproduziert der Künstler vorerst aus der dionysisch-mythischen Einheit mit der Natur ein Abbild des «Ur-Einen» als Musik. Im apollinischen Traum erscheint ihm dann ein gleichnisartiges Traumbild, das er im «konstitutiven Moment des künstlerischen Übersetzungsvorgangs aus der unmittelbaren Sprache (Ur-Sprache, Musik) in die Sprache der Worte» umsetzt²⁰⁵. In einem Tagebuch Andri Peers von 1945 finden sich Hinweise auf seine Nietzsche-Lektüren, auf die auch der Bruder Oscar Peer in seinem autofiktiven Roman *La rumur dal flüm* Bezug nimmt²⁰⁶.

Literarische Umsetzungen von Tiefenpsychologie und Traumanalyse waren in den Fünfziger- und Sechzigerjahren sehr *en vogue*, die Traumbeschreibung

²⁰⁵ Cfr. Gellhaus 1996:139-155, Zitat S. 147.

²⁰⁶ Cfr. Riatsch 2003a:369, mit Hinweis auf Oscar Peer 1999:174. O. Peer bezieht sich auf eine rel. frühe Periode, jedenfalls vor einer ersten Buchpublikation: «In gazettas ha'l fingià publicà poesias e skizzas...» Diese Angabe könnte für 1945 zutreffen. In den publizierten Tabeguchauszügen von 1950 hebt Andri Peer einerseits Nietzsches grosse Fähigkeiten für den Aphorismus hervor, dann seine Zerstörung der alten Ästhetik sowie seine Aufmerksamkeit für die irrationale Seite des kreativen Aktes (cfr. Peer II, 1982:115).

wurde teilweise sogar als eigenes literarisches Genre angesehen, denn seit seiner «Entdeckung» galt das Unbewusste nicht nur als Sitz von Ängsten, sondern ebenso als Quelle zur Kreation²⁰⁷. So wie viele Menschen versucht haben, in künstlerischer Arbeit psychische Probleme zu verarbeiten, so haben Künstlerinnen und Künstler seit jeher Wege gesucht, sich den Zugang zu dieser Quelle zu öffnen, beispielsweise eine Bewusstseinsveränderung herbeizuführen, um sich in eine kreative Stimmung zu bringen. Es wird auch oft davon ausgegangen, dass künstlerische Arbeit nicht freiwillig gemacht werde, sondern als kreative Umsetzung einer «inneren Not» entstehe. Diese Meinung äusserte auch Andri Peer in seinen Tagebüchern in einer Zeit, in der er von Unsicherheiten und Sorgen geplagt war²⁰⁸. Ein wichtiger Ausdruck des Unbewussten ist in der tiefenpsychologischen Interpretation bekanntlich der Traum, der vor allem von Carl Gustav Jung und seinen Schüler/innen erforscht wurde. Bereits Sigmund Freud beschäftigte sich mit dem Traum im Zusammenhang künstlerischer und literarischer Gestaltung. Seit den 1970er-Jahren gehört der tiefenpsychologische Ansatz auch zum Repertorium verschiedener Literaturkritiker, die Ausführungen des Literaturwissenschaftlers und Mediziners Jean Starobinski zu den Zusammenhängen von Tiefenpsychologie und poetischer Kreation beispielsweise stossen bis heute auf grosses Interesse²⁰⁹.

Als weitere Möglichkeiten des Zugangs zum Unbewussten gelten seit dem 19. Jahrhundert die rausch- und trancehafte sowie die erotische Ekstase. Wie eingangs dieses Kapitels angedeutet wurde, spielen diese verschiedenen Möglichkeiten eine Rolle in einer modernen Formulierung des Inspirationstopos, auf den Andri Peer in seinen Gedichten Bezug nimmt. Schon im programmatischen, meta-poetischen Gedicht *Mumaint creativ* (1948/2003:30-32) werden als Teil des weiten Horizonts der Inspiration verschiedene Bezüge zum Unbewussten hergestellt: «Tü ampel orizont / inuondast tuot meis cour / e mi'ogliad'as

²⁰⁷ Cfr. z.B. die Radiosendung *Il pesch-frar*, 5.3.1978. In der surrealistischen Bewegung um André Breton versuchte man bekanntlich das Unbewusste in bestimmten Übungen für die kreative Arbeit nutzbar zu machen. Der Traum wurde als Reservoir des Unbewussten, als kreative Quelle gesehen.

²⁰⁸ Cfr. Peer SLA, C-1-d/2, *Tagebuch*, 9.6.1945:26.

²⁰⁹ Cfr. Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, in: *Bildende Kunst und Literatur*, Studienausgabe Bd. 10, Frankfurt a.M., Fischer, 1997. Jean Starobinski, insb. den Beitrag *Psychoanalyse et littérature*, in: Id., *La relation critique* 1970 und 2001:293-405. Literarische Einzelanalysen aus einem psychoanalytischen Gesichtspunkt zu grossen Dichtern der Moderne finden sich beispielsweise bei Stefano Agosti, *Cinque analisi: il testo della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1982.

deriva / a müravgliusa vgnüda // Stenda teis flancs d'argent / diala – melodia...». Zu den inspirativen Momenten gehören «persögnamaints e feivras», «dutschezza da söns», «fanzögna», «sömmis / chi dan sajettas d'ombra», «visiuns da ravaschia», zusammenfassend etwa «Vorahnungen», «Träume» und «Fieberwahn».

2.3.4.1. Der Traum

Wiederholt thematisiert Andri Peer den Traum und die Nacht als dunkle Räume in denen sich das Gedicht formt oder findet, so beispielsweise im Gedicht *Sül far not* (Beim Einnachten, *Abend*)²¹⁰, zu dessen Entstehung verschiedene Manuskripte erhalten sind. Sie zeigen eine allmähliche Entwicklung der Zeilen, mit einer anschliessenden, stufenweisen Reduktion auf zwei Vierzeiler. In den Materialien 2.4.3. sind die Manuskripte transkribiert:

Sül far not (1963/2003:179)

Mia poesia ais ün disegn
our da sömmi e vöd,
üna fanestra averta da not,
üna chombra abandonada.

Sül far not (1980/2003:362)

Mia poesia ais ün disegn
our da sömmi e vöd,
üna fanestra our'illa not,
üna chombra abandonada.

5 Il s-chür vain nanpro cun pass
 chi san la via.
 Aint il spejel chi sta per murir
 surria sblach ün ögl staili –
 il Chatschader Grond.

Il s-chür vain nanpro cun peis
chi san la via.
Aint il spejel ün ögl staili –
Il Chatschader grond.

Das Gedicht wird hier verglichen mit einer in Traum und Leere entstandenen Zeichnung; es wird als Öffnung zur Nacht hin verstanden, in seiner Ausformung füllt es einen verlassenen, leeren Raum. Die Dunkelheit der Nacht kann als vom Intellekt oder Bewusstsein nicht ausgeleuchtete und demnach nur mit anderen Sinnen erfassbare Sphäre verstanden werden, zu der das Gedicht einen Zugang zeigt und/oder aus der das Gedicht kommt. Da die personifizierte Dunkelheit

²¹⁰ Für eine deutsche Übersetzung cfr. *Volksstimme von Baselland*, 7.11.1974: «*Abend* // Mein Gedicht ist gezeichnet / aus Traum und Leere / ein offenes Fenster in der Nacht / ein verlassenes Zimmer. // Das Dunkel kommt mit Schritten, / die den Weg kennen. Im sterbenden Spiegel / lächelt bleich ein Sternenaug / der Grosse Jäger.»

beim Einnachten auch selbständig auf den Dichter zukommt, kann davon ausgegangen werden, dass er ein spezielles Sensorium für ihre Eigenheiten hat.

Auch in *Sül far not* stellt sich die Frage, ob das Gedicht bewusst produziert werde oder eben jenseits des Bewussten entstehe²¹¹. In seiner Gedichtanalyse zu *Sül far not* verweist Riatsch u.a. für die Assoziierung des Gedichts mit dem Unbewussten und der Nacht auf Poetologien der Romantik, die «Leere» versteht er als psychologische Voraussetzung, damit etwas Neues entstehen könne (cfr. Riatsch 2006a). Die letzten Verse des Gedichts (V. 7-9, resp. 7-8), in denen vom Sternauge des Grossen Jägers im erlöschenden Spiegel die Rede ist, evozieren gleich zwei *topoi* der grossen europäischen Literatur, die Erscheinung von Vergangenem und von Traumbildern im Spiegelreflex und den Dichter als Jäger von Motiven und treffenden Worten. Dass die intertextuelle Referenz aber auch sehr präzise ist, zeigt ein Briefzitat aus Mallarmés *Correspondance 1862-1871*:

C'est confesser qu'il [le sonet] est peu «plastique», comme tu me le demandes, mais au moins est-il aussi «blanc et noir» que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide.

Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde. (Mallarmé 1959:279)

Andri Peers *Sül far not* scheint tatsächlich eine fast wörtliche Umsetzung von Mallarmés in einem Brief an Henri Cazalis (1868) skizzierten Gedichtprogramms! Mit Ferrer könnte für diesen Umgang mit einem Hypotext vielleicht von einer «lecture prédatrice et irrespectueuse de l'intégrité du texte» gesprochen werden, doch haben bekanntlich Autoren aller Zeiten andere Texte als Ausgang

²¹¹ Wie Otto Pöggler darlegt, vertrat auch Paul Celan die Ansicht, das Gedicht entstehe weitgehend im Unbewussten (1994:202): «Das Entstehen eines Gedichts lag für ihn sowieso jenseits der bewussten Produktion. Gerade deshalb wandte er sich wohl so schroff vom einmal vertretenen Surrealismus ab, weil dieser noch das Traumleben wie eine Technik einsetzte.»

für ihr eigenes Schaffen genommen²¹². Peers Notiz auf der ersten, unten reproduzierten Handschrift des Gedichts, die zur ersten Schreibschicht zu gehören scheint, lässt sich jedenfalls nicht schlüssig interpretieren: «nu sa che i cura (1958)». Dieser Datierungsversuch kann einerseits darauf hinweisen, dass die Umsetzung von Mallarmés Idee nicht bewusst konstruiert wurde, sondern aus dem Gedächtnis entstand; oder aber es handelt sich, insbesondere wegen der Jahreszahl, um eine Spurenverwischung (zur Datierung cfr. Gellhaus 1996). Auf eine eher unbewusste Rekonstruktion verweist die Notiz Peers an Madlaina Demarmels: «Eir plü nouva skizza, fatta chi sa ingioa. Forsa l'ultima jada ch'eu füt a Paris, 1960: il meglider ais il cumanzamaint da la segunda strofa» (cfr. Peer SLA, A-1-g/56:26).

In *Sül far not* wird die Entstehung eines Gedichts aus dem Traum oder Halbtraum in auch andernorts verwendeten Bildern inszeniert: Andri Peer ist unter dem Tierkreiszeichen des Schützen geboren, auf den er auch in seiner Dichtung Bezug nimmt, beispielsweise stellt er die zentrale Gedichtsammlung *Suot l'insaina da l'archèr* unter dieses Zeichen. Schon die Ägypter stellten das Sternbild als Bogenschützen dar, in der Griechischen Antike wurde es auch mit dem Grossen Jäger Orion identifiziert, welcher wiederum bei Horaz, Homer und Vergil erwähnt wird und von da seinen Weg in die humanistischen Poetiken fand. So ist es nicht erstaunlich, dass auch Peer das poetische Sinnbild «il Chatschader Grond» aufgreift und in verschiedenen Texten weiter entwickelt, etwa im «Poem in prosa» *Stanguel vers daman*²¹³ und im Artikel *Gedanken über die Schriftstellerei*, wo er verschiedene Phasen des Schreibens in Bildern zu umschreiben sucht:

²¹² Ferrer 2001:25. Zum Umgang mit anderen Texten wird Valéry ebendort folgendermassen zitiert: «Mon genre d'esprit n'est pas d'apprendre d'un bout à l'autre dans les livres mais d'y trouver seulement des germes que je cultive en moi, en vase clos. Je ne fais quelque chose qu'avec peu et ce peu produit en moi.» Zur Intertextualität cfr. auch Corti in der Einführung 1.4.4., zur Autorenbibliothek 1.3.3. Den Hinweis auf diesen aufschlussreichen Hypotext verdanke ich Renzo Caduff.

²¹³ Peer II, *FL* 5.3.1965, später in *Chatschader da la not* nochmals aufgenommen, Peer II, 1985:400-402. In deutscher Sprache erscheint der Abschnitt in der Erzählung *Alpenveilchen in den Schuhen*, 1968:118-130, in französischer Sprache unter dem Titel *Fatigué le matin*, Übersetzung in Zusammenarbeit mit André Immer, in italienischer Sprache in Übersetzung von Giorgio Orelli, cfr. Bibliographie in Peer SLA, D-2. Auch die Mehrfachübersetzung weist darauf hin, dass Peer diesen Text als besonders wichtig oder als besonders gelungen bewertete. Zur Thematik des Dichters als Jäger und Schütze cfr. auch Riatsch 2010:26ff. sowie den Roman *Settembrini* von Leo Tuor.

Diese erste Phase des Schreibens ist schön und quälerisch zugleich. Das Motiv hat vielleicht in dir geschlafen und würde weiter schlafen, wenn du es nicht herauslockst. Du musst aber listig vorgehen wie ein Jäger. So tun, als würdest du das sich verbergende Wild gar nicht beachten; schweifen, spähen, warten. Und tritt es endlich aus dem Unterholz, so darfst du dich nicht darauf stürzen, besinnungslos und trunken, sondern warten, dass es sich ganz zeige, ein paar Schritte tue. Ist es das, was du erwartetest oder verscheuchst du, während du darauf anlegst, nicht das wahre, dir zubestimmte Wild, das einzig sich heimzutragen lohnt? (Peer III, BT 9.9.1968)

Peer erklärt das Vorgehen des Dichters in der ersten Phase des Schreibens mit dem Vergleich: wie der listige Jäger das verborgene Wild, versuche der Dichter, unbewusste oder halbbewusste Motive, die sich im Traum und in der Erinnerung manifestieren, zu erfassen und ins Licht des Bewusstseins zu bringen. Das unvermittelte Auftauchen des Sternauges des «Grossen Jägers» beim Einnachten in *Sül far not* verweist auf diese Aktivität auf der Schwelle zwischen Tag und Nacht, zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Wie bereits erwähnt kommt dieses Bild bei namhaften Dichtern der europäischen Moderne vor, der Spiegel gilt sogar als «uno dei luoghi privilegiati pei sortilegi della memoria» (Avalle 1970:30). Bei Montale etwa leuchtet die Vergangenheit im Reflex der Wasserfläche auf – «Trema un ricordo nel ricolmo secchio...» (Montale 1984:47). Das Spiegelthema bei Montale hat Avalle für das bekannte Gedicht *Gli orecchini* in seinem Essay *Il nerofumo della spera* aufgearbeitet; der italienische Semiotiker stellt dort fest, der *topos* des Spiegels sei ein archetypisches und konventionelles Element der allgemeinen modernen Kultur²¹⁴. In den von ihm zitierten Beispielen handelt es sich, wie bei Mallarmé und Peer, um einen sich verdunkelnden Spiegel zwischen Tag und Nacht, in welchem andere Bilder aus der Dunkelheit auftauchen:

Quello che conta ed ipnotizza l'osservatore è il fondo insensato del «buio» [...] che rimanda ad altre immagini [...], come la discesa agli inferi, la fossa fuia, il trabocchetto, la morte e l'oblio. Se dunque lo specchio è immagine della notte, ci si potrebbe chiedere sino a che punto il

²¹⁴ Cfr. Avalle 1970:25. In seiner Bibliographie zum Thema verweist Avalle auf eine ganze Reihe weiterer diesbezgl. Studien zur französischen und englischen Literatur. Das Bild des Spiegels findet sich in der romantischen Dichtung, bei den Symbolisten und Postsymbolisten. Cfr. auch Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris, 1979.

«nerofumo» stia ad indicare [...] il venir meno o, se si vuole, l'assenza della luce. [...] Evidentemente, come il poeta stesso si premura di informarci, stanno scendendo le ombre della sera. È l'ora che prelude all'avvento della notte, ma la notte non viene dal di fuori, è come se colasse, densa e implacabile, dall'interno stesso della «spera». (Avalle 1970:27)

Auch bei Peer kommen die Bilder der Dunkelheit aus dem Spiegel, hier handelt es sich vor allem um Traumbilder. Wie Dumenic Andry darlegt, wurde Peer zeitweise von Träumen regelrecht geplagt. Beängstigende Aspekte des Traums fliessen ebenfalls in das poetische Werk ein, es tauchen dort die mythische Vergangenheit auf, groteskes Getier und immer wieder die Todesangst²¹⁵. Wie auch sein Kommentar zu publizierten Traumaufzeichnungen zu erkennen gibt, interessiert der Traum Peer nicht in einem psychologischen oder analytischen Sinn, sondern in erster Linie als Quelle für die kreative Arbeit:

Eir l'artist s'inseriva dal sömmi, bainschi in möd different dal meidi; el til douvra sco funtana d'ideas, da simbols, sco agüdont cumpositoric. Per l'artist, chi'd ais intgnü da s-chaffir sias ouvas illa clerità da l'anim consciaint, nu's tratta da reprodüer il sömmi [...] tal e qual, – per quai il sömmi gnanca nu s'adattess in general – mo da pertschaiver e da trar a nüz las palantadas profuondas dal sömmi e dal cupid (dal durmir mez sdasdà), da tscherner tanter ellas quai chi s'affà, lura da cumbinar, adampchar ed inserir ils elemaints da valur in üna concepziun creativa, confuorma a sia voluntà d'expressiun ed a sia visiun artistica. (Peer III, *ChL* 1978a:25)

Der Künstler brauche den Traum als Quelle von Ideen und Symbolen, diese Elemente könne er aber nicht einfach übernehmen, sondern müsse sie dergestalt bearbeiten, dass sie in sein kreatives Konzept passen. Peer führt weiter aus, man müsse lernen, auf die Träume zu «hören», nicht jeder finde die geeigneten Bilder. Er verweist dabei auf die Methode der Surrealisten bei der *écriture automatique*, wo sich die Autoren möglichst lange auch mit Hilfsmitteln wach hielten, um dann, in einer Art Halbschlaf oder Halbbewusstsein zu schreiben:

²¹⁵ Cfr. Andry 2012, zum Gedicht *Il sömmi*. Hier finden sich auch weitere, vertiefende Textbeispiele.

Il sömmi ardüa minerals sü da las vettas profundas, cun razs e sbrinzlas,
mo alquantar, fuschinar süll'anchüna e tamprar, büttar in fuorma stoust
svesa, cul frunt chi sguotta e la bratscha chi doula. (Peer III, *ChL*
1978a:25)

Die aus den Tiefen des Unbewussten zu Tage geförderten «Erze» müssten aber noch geschmiedet und bearbeitet werden, bis der Schweiss auf der Stirn stehe und die Arme schmerzten. Sogar für diese eigentlich sehr subtile Arbeit der Traumbearbeitung braucht Peer erstaunlicherweise das weiter oben besprochene Bild der kraftvollen und lauten Schmiedearbeit, in Verbindung mit dem bekannten Bibelzitat: «Im Schweisse deines Angesichts sollst du dein Brot essen [...]» (1. Mose 3/19). Auch hier nimmt Peer die Gelegenheit wahr, auf die Ernsthaftigkeit und Schwierigkeit der poetischen Arbeit hinzuweisen (cfr. auch unten, 3.2.1.2). Bereits Valéry hielt fest, ein wahrer Dichter sei alles andere als ein Träumer: «La véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve» (2005:55). Benn verwehrt sich ebenfalls gegen die allgemeine Auffassung, Dichter seien Träumer, und hebt vielmehr den Aspekt der Verwertung des Traum-Stoffes hervor: «[die Lyriker] sind keine Träumer, die anderen dürfen träumen, diese sind Verwerter von Träumen, auch von Träumen müssen sie sich auf Worte bringen lassen.» (Benn 2001:28). Ganz ähnlich verweist Peer sowohl auf einen «Empfang» von Motiven im Zustand des Halbschlafs als auf die bewusste Erarbeitung literarischer Texte aus dem «Rohmaterial» Traum. Diese beiden Phasen bei der Entstehung werden im Gedicht *Inscunters* thematisiert: Die Begegnung wird hier als Austauschmöglichkeit und Schwelle gesehen, als Übergangsmoment zwischen Gefühl, Traum und Realität, in dem der widerspenstige Vers geschmiedet und die Bilder aus der Traumwelt ins Diesseits herübergerettet würden:

Inscunters (1979/2003:318)

5 Inscunters
 cul cour cregn
 d'impissamaints.
 Lous, glims, leuas
 chi taimpran il vers
 restiv
 e salvan l'imagna
 our da la sön.

In diesem Gedicht nimmt Peer einerseits auf seine Vorstellung des Traums als Quelle von Ideen und Bildern Bezug, «funtana d'ideas, da simbols, sco agüdönt cumpositoric», wie er sie im oben zitierten Artikel beschreibt. Dass diese Inspiration aus dem Unbewussten noch ganz im Emotionalen stattfindet, zeigt sich in konzentrierter Form im Oxymoron «cul cour cregn / d'impissamaints», welches das Herz als Sitz der Gedanken darstellt. Andererseits hilft die Konfrontation mit konkreten Orten und bekannten Stimmen dem Dichter, diese Bilder aus dem Schlaf, «l'imagna / our da la sön», zu erfassen und in Überlegung und Sprache zu transponieren. Dass der Fachterminus aus der Schmiede «tamprar» (härten) dafür verwendet wird, mag ein Hinweis darauf sein, wie anspruchsvoll und schwierig es ist, den Vers sprachlich herauszubilden. Der Hinweis auf den «vers restiv» (widerspenstiger Vers) verweist sogar auf einen eigenen Willen der Sprache²¹⁶.

Die lautlichen Entsprechungen tragen diesen Achtzeiler und dienen auch dazu, das Verständnis der Bedeutungen zu vertiefen. Mit Alliteration und Konsonanz verbunden sind die ersten zwei Verse «inscunters / cul cour cregn», sowie die Verse 3, 4, 5 und 7, «impissamaints», «glims», «taimpran», «imagna». Weitere lautliche Entsprechungen finden sich zwischen «lous» und «leuas» in Vers 4, zwei Nomen, welche in ihrer Regionalität und Familiarität mit dem übrigen, tendenziell zu fach- und bildungssprachlichen Registern gehörenden Vokabular, kontrastieren. «Lous» ist eine Pluralform von «lö / Ort», «leua» steht für «lengua / Zunge» und wird im Unterengadin in einer übertragenen Bedeutung als «leua» und «chara leua» auch affektiv verwendet, etwa wie «meis char, mia chara»²¹⁷. Die Wahl dieser ein Paragramm bildenden Bezeichnungen kann demnach auf spezifische Personen und Orte mit biographischem Hintergrund verweisen, welche wiederum die angesprochene Emotionalität der Begegnungen und ihre psychologische Bedeutsamkeit für den Traum selbst aber auch für dessen künstlerische Verarbeitung erklären würden. Das Gedicht selbst wird

²¹⁶ Für die Schwierigkeit der poetischen Produktion cfr. auch 2.3. und 3.2.2.1, sowie eine weitere Beschreibung des Schreibprozesses: «Scriver ais pels prüms üna luotta cul vierv rafichuoss, ün'aspra retschercha [...]» (Peer III, R 1968:6).

²¹⁷ Cfr. DRG s.v., «lous» in den Dörfern von Lavin bis Ftan; DRG s.v. «leua», von Scuol abwärts in affektiver Bedeutung. Cfr. auch Peer II, 1957:9: «Las veidras dmuras da noss babuns sun lous cregns d'algordanza [...]» und Peer II, 1961:104: «Minchatant lavuraiva'l in lous impussibels...» sowie *Rain giò la Bassa* (1969/2003:203: «A s'impissar cha tü d'eirast / là sü, chara leua, / ün mat rumantsch» (V. 11-13).

somit zu einer Veranschaulichung des intensiven Zusammenwirkens von Inspiration und Handwerk.

2.3.4.2. *Der Rausch*

Die Liebe im lyrischen Gedicht ist bekanntlich ein wichtiges Motiv, doch wird dabei in der christlichen Tradition die erotisch-körperliche Komponente gerne ausgeblendet, die bekanntesten Beispiele dafür sind wohl die angelischen Beatrice und Laura in der epochemachenden Lyrik des *Dolce stilnovo* und der Frührenaissance. Dass die Liebe, oder vielmehr die traurige Liebe, zur Grundausstattung des Dichters gehört, lesen wir auch in Peers *Bsögn dal poet* (1955/2003:80): «... da tantas amurs sfluridas / üna tristezza arlekina / quai douvra il poet» (cfr. oben 2.1.1). Doch thematisiert er auch die Erotik bereits in den 1950er- und 1960er-Jahren, als diese noch zu den literarischen Tabubereichen zählt. Der vorherrschenden Prüderie begegnet Peer vorerst auf spielerisch-ironische Weise in der Parodie und Übersteigerung volkstümlicher Zaubersprüche²¹⁸ (*Vers magic, Calisch per tai*), wo die erotische Leidenschaft betont wird: «Diala d'amur / svöda ardur / rasain fin pro l'ur / dal magöl. // Da'la da baiver, / fa'la il cour aiver / chi bricla sco paiver / seis sang...». Die berauschende Wirkung der erotischen Liebe, «... l'aivra chanzun da nos sang», wird jedoch auch in ernsthaftes Liebesgedichte wie *Accumplimaint* einbezogen. Dass die poetische Inspiration in Peers Empfinden auch mit der Sinnlichkeit zu tun hat, äussert er in einem Beitrag zur Literaturkritik: «Cun vulair scumandar tuot quai chi ais sensual e rischà tagliain nus il nerv a l'inspiraziun poetica.» (Peer III, *FL* 1.5.1956). Bis in die späten Gedichtzyklen spielt die Liebe in ironischer – «Aint in ün let da larsch / es l'amur plü bella, / dischna» (*Disfiduzcha*, 1985/2003:439) – und ernsthafter Ausdeutung eine wichtige Rolle, was der Autor, nach dem breiten Spektrum seines Liebesgedichts befragt, auch in einem Interview bekräftigt:

Peer: Ma, l'amur es üna forza universal, l'amur e la mort, laina dir, quai es quists duos pols chi agischan aint in tuot nossas etats, cha no sajan uffants, cha no sajan creschüts o glieud veglia. E aint in quista tensiun, aint in quist chomp magnetic da l'amur e da la mort, da l'amur e da la madüranza as louvan eir mias poesias. L'amur es natüral eir üna forza chi svaglia, chi sdaisda, chi inquieta. Impustüt il poet vain ferm miss in

²¹⁸ Für Zaubersprüche aus der Volksliteratur cfr. z.B. die *Rätoromanische Chrestomathie*.

dumonda da l'amur e quai po'l rablar d'avent, quai po'l schoglier, quai po'l buniar be scha'l crea l'ouvra chi til sclerischa svesa. (Peer in: Denoth 1982)

Die Liebe wird demnach als beunruhigende Kraft gesehen, die den Dichter in Frage stellt und ihn gleichzeitig dazu anstachelt, ein Werk zu schaffen, das ihn bestätigt. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch das Gedicht *Sirena*²¹⁹, wo die mythische Ur-Dichtung der Natur mit ihren inspirierenden Wasser- und Windstimmen und die erotische Verführung, die das Verlangen des dichtenden Ich weckt, zusammengebracht werden:

Sirena (1979/2003:345)

Cur cha tü'm salüdetast
 cun teis daints d'avori
 e tia chavlūra d'ajer
 e teis sains imbrünits
 5 cha tü laschaivast
 ingiavinar
 suot taila locca,
 t'hast persögnada
 da mia cuvaida
 10 da't cunfuonder cun l'En
 e culla chanzun dal vent?

Die Erotik wird also ebenfalls als mythische Ur-Kraft kontextualisiert, die mit der Entstehung des Gedichts zu tun hat, wie die personifizierte Poesie in den Erscheinungen der *diala*, der Sibilla Silvana immer die erotische Verführung einbeziehen. Eine besondere Rolle spielt dabei die Stimme, sowohl diejenige der göttlichen Erscheinungen als auch die der irdischen Geliebten – «Tia vusch am plaja / in üna cuverta / da charezzas» (*Refügi*, 1980/2003:268, cfr. auch *Favuogn*, *In salv*, *Accumplimaint*). Die Stimme hat den Bezug zum Lied, zum Gedicht, und sie ist eine Verbindung zur menschlichen Gemeinschaft.

²¹⁹ Die ein- oder doppelschwänzige *sirena* oder *ritscha* findet sich als mythologische Figur auf zahlreichen Hausfassaden des Engadins und des Münstertals und erstaunt nicht selten Künstler und Schriftstellerinnen, cfr. beispielsweise Corinne Desarzens, *Sirènes d'Engadine*, Orbe, Bernard Campiche, 2008, '2003. Mit vieldeutigen Sirenen beschäftigt sich aber auch Giovanni Orelli in seiner Erzählung *Di una sirena in Parlamento* (1999), cfr. dazu Puddu 2012.

Der bewusstseinsweiternde Rausch zur Förderung der Kreativität wird von verschiedenen namhaften Künstlern der Moderne nicht nur regelmässig eingesetzt, sondern auch erforscht und kommentiert²²⁰. Bei Peer wurden bisher keine Hinweise auf Haschisch und Opium gefunden, wie sie von seinen poetischen Vorbildern Verlaine und Baudelaire verwendet wurden, über die positive Wirkung des Weingenußes auf das Schreiben hat er sich jedoch wiederholt geäußert: «Cun baiver ün vin bun as dervan ils impissamaints sco rösas sülla surfatscha da l’aua.» (Peer III, 1951:29). Im oben zitierten *Bsögn dal poet* gehören ganz selbstverständlich «ün toc pan, ün magöl vin» zu den Lebensnotwendigkeiten des Dichters, so wie das biblische «pan e vin» als Stellvertreter für Speis und Trank (cfr. Mose 1/14) – allenfalls auch in sakraler Bedeutung analog zum Abendmahl – in verschiedenen Zusammenhängen bei Peer auftaucht (z.B. *Mezzanot, Cumgià da mia penna Barbla*). Der Wein verbindet, tröstet, vereint. Und der Wein berauscht und spricht die Gefühle an: «L’utuon as spievla in mi’orma / aiver da vin dutsch / e d’increschantüm sönantada» (*Pass da l’utuon* 1959/2003:95).

Dass die Naturgottheiten Teil sind dieses Unbewussten, das durch den Rausch evoziert wird, erscheint dem dichtenden Ich selbstverständlich. Es erstaunt deshalb nicht, dass auch die Götter Wein trinken, bevor sie zu singen beginnen: «Che vin ha bavü il dieu / ant co's bütтар in ün chant sulvadi?» (*L'ura da Pan*, 1969/2003:207). Dass eine Verbindung besteht vom berauschten Pan zum schlafenden Ich in der mediterranen Mittagshitze zeigt sich im letzten Vers des Gedichts, denn auch dieses hat den Gott des Feuers in sich, «cul dieu dal fö aint in mai». Hier nimmt der Dichter nicht nur auf die Sonne Bezug, sondern auch auf das berauschende Getränk. Die Relevanz des Weins zur Veränderung des Bewusstseins und als Hilfe zur «Übersetzung der Welt» thematisiert Peer im Gedicht *L'orma dal vin* (1979/2003:321):

10 [...] Tū fast dudir tia vusch
il prüm be dascus,
lur'aisa ün chant intunà
in labirints da cristal,

²²⁰ Cfr. z.B. Henri Michaux Beschreibung seiner Schreibexperimente unter Meskalineinfluss in: *Unseliges Wunder (Das Meskalin)*, München/Wien, 1986.

15 inchant adüna plü ferm
 chi alvaint'il passà
 e cloma las mascras
 dal sömmi.

 Fingià schmuottan
 curtels d'invlidanza
 ils urs tagliaints
 da la conscienza.

20 Amo üna pezza
 pudaraja vertir il muond.

Der Weingenuss führt also nicht nur zu einer Animation der Gedanken, sondern evoziert die Vergangenheit und ruft Traumbilder herbei, die scharfen Konturen des Bewusstseins werden abgeflacht. Durch den Wein bekommt der Dichter Zugang zu seinen Träumen und zum Mythos, also zu wichtigen Antriebskräften für sein Schaffen. In *Vendemia* (Weinlese, 1984/2003:408) wird der Wein mit einer Treppe zum Licht verglichen: «Eir il vin / es üna schala / a quels chi tscherchan / la glüm ...». Der Wein wird hier bildhaft als die Leiter zur Erkenntnis gepriesen, eine Erkenntnis, die auch auf die Dichtung bezogen werden kann²²¹.

²²¹ Zum Weingenuss cfr. auch das Tagebuch in Peer II, 1982, z.B. S. 146.

2.4. Materialien zu einzelnen Gedichten

Im Sinn einer Exemplifizierung wird von einigen ausgesuchten Gedichten mit Faksimiles und Umschriften verschiedener Textfassungen und Schreibschichten eine detaillierte Sicht auf die Textgenese gegeben. Im Konvolut integriert ist einmal eine Auswahl der in dieser Studie thematisierten, meta-poetischen Gedichte mit interessantem Quellenmaterial aus dem entsprechenden *dossier génétique*, zu *Tagliainaina* sind auch publizierte und unpublizierte Übersetzungen zusammengestellt. Dazu kommen Materialien zu der von Andri Peer selbst kommentierten Textgenese des Gedichts *Ahasver* und die Faksimiles von zwei Typoskripten zur Illustration von Cla Bierts Lektoratsnotizen.

Das jeweilige *dossier génétique* wird auszugs-mässig wiedergegeben. Für die Transkription wird die diplomatische, gemäss Stussi «superdiplomatische» Methode der *critique génétique* verwendet, in der die Umschrift jeweils annähernd sowohl die graphischen Zeichen als ihre räumliche Verteilung auf dem Blatt wiedergibt (cfr. Grésillon 1991:246 sowie Stussi 2007:164)²²². Um die Unterscheidung verschiedener Schreibschichten der Transkription zusätzlich zu erleichtern, werden diese so gut als möglich und in Anlehnung an die im Manuskript verwendeten Schreibutensilien farbig wiedergegeben (dazu auch Lebrave 2006).

Andri Peers Handschrift ist glücklicherweise meist recht gut zu lesen. Von ersten Skizzen zu handschriftlichen Entwürfen bis zu den Typoskripten, die dann wieder handschriftliche Überarbeitungsspuren enthalten, zeigen sich hier sehr bildhaft unterschiedliche Produktionsmomente aus dem Arbeitsprozess. Die einzelnen Schreibschichten in Peers Handschriften erscheinen nicht selten in unterschiedlicher Farbe und Qualität. Sie sind zudem gelegentlich mit Daten und weiteren Bearbeitungshinweisen versehen, die eine Interpretation erleichtern können (zur Arbeit an Manuskripten cfr. insb. 3.2.1.3.). Manchmal hat der Autor zu einem späteren Zeitpunkt Bemerkungen zur Gedichtgenese und Bearbeitung angefügt, diese scheinen aber nicht immer zuzutreffen. Gelegentlich erwecken diese Notizen sogar den Eindruck, dass die Datierung von intertextuellen Bezügen ablenken soll.

Aus einem philologischen Gesichtspunkt stellen sich angesichts einer Reproduktion handschriftlicher Materialien bekanntlich gerade wegen ihres Ent-

²²² Allerdings sind die Möglichkeiten der Umschrift durch das verwendete Word-Programm in der Darstellung eingeschränkt.

wurfscharakters zahlreiche Fragen. Von der Lesbarkeit, der Unterscheidung von Bearbeitungszeiten und -arten bis zur Interpretation von Änderungen können sich verschiedene Schwierigkeiten ergeben. Die im Eingangskapitel übersichtsmässig skizzierten Überarbeitungskategorien Streichung, Ergänzung, Umstellung und Ersetzung zeigen sich in den verschiedenen Arbeitsphasen in unterschiedlicher Häufung. Die hier dargestellten Arbeitsmanuskripte illustrieren u.a. recht deutlich, wie einzelne Passagen auf Anhieb entworfen und praktisch unverändert beibehalten werden, während an anderen Textstellen wiederholt nachgebessert und verändert wurde. Unterschiedliche Druckfassungen sind, abgesehen von den Übersetzungen, in diesen Materialien nicht enthalten.

Eine detaillierte Besprechung der jeweiligen Materialien findet sich in den angegebenen Referenzkapiteln. Die Reihenfolge der vorgestellten Dokumente entspricht der Reihenfolge dieser Referenzkapitel.

2.4.1. Taglialaina

Die hier reproduzierten und transkribierten Vorarbeiten und die Übersetzungen zum Gedicht *Taglialaina* werden vor allem in den Kapiteln 2.2.2. und 2.3.2. thematisiert (Peer SLA, A-1-h/1).

2.4.1.1. Gedichtentwurf aus Taschenkalender

Taglialaina ^{l'inf us del god}
~~Tanta la lampa e l'alba~~
^{l'inf us del god}
 n'ha ja tendu el fil
 de mei tales ^{dama}
~~l'ha ja tendu el fil~~
^{l'inf us del god}
 el duhamb sbragazz
~~si diabolica da rancia~~
^{l'inf us del god}
 (s'is pail ved
 las muntignas sun glüms
^{el da el blana assella ins}

copied man
 15-4-68

Beschreibung: Auf diesem ersten handschriftlichen, einem Tschenkalender oder Notizblock entnommen Zettel, 7x10 cm, lassen sich vier Schreibschichten eines Gedichtentwurfs unterscheiden: 1. blaue Tinte, 2. Überarbeitung mit **Bleistift**, 3. Überarbeitung mit **rotem Kugelschreiber**, 4. mit **grünem Farbstift** eingefügt wird das Datum der Maschinenabschrift.

Umschrift:

Titel	<i>Taglialaina sül ur dal god</i> 1
1	Tanter la lampa e l'alba Tanter zuondra e bruoch
2	n'haja tendü ils fils
3	da meis taler chantins da la daman chantins
4	I tunaivan sco cordas eur ch'eu dun culla sgür vusch da mia
5	Il dschember sbrajazza
6	sia chavlära da rascha seis pail verd
7	las nuschpignas sun glüms
8	da blaua aspettativa
Bemerkung des Autors	copchà masch 19-4-68

2.4.1.2. Übersetzungen in drei Sprachen

Holzfüller

Zwischen Legföhren und Heidekraut (Erica)
habe ich meinen Webstuhl aufgespannt (aufgerichtet)
Stimme(n) von Säge und Axt,
(Violin)saiten des Morgens.
Die Arve spreizt (richtet auf)
ihr grünes Haar cf. die Nadeln
Die Arvenzapfen (Zirbelnüsse) sind Lichter
(voll) blauer Erwartung (blauen Wartens).

(Peer SLA, A-1-h/1, Notiz des Autors)

Holzfüller

Zwischen Legföhren und Erika
habe ich den Bogen gespannt.
Im Morgen die Stimmen
von Säge und Axt.

Die Arve sträubt
ihr grünes Haar.
Arvenzapfen,
Lichter blauer Erwartung.

(Peer I, 1988:59, Übertragung ins Deutsche von Herbert Meier)

Taglialegna

Tra mughi e erica
ho teso il mio telaio
Voce di sega e scure
cantini del mattino
Il cembro rizza
il suo pelo verde
Le pigne sono lumi
d'azzurra attesa

(Peer I, 1975:35, Übertragung ins Italienische von Giorgio Orelli)

Le bûcheron

Parmi les genévriers et la bruyère
j'ai dressé mon métier.
Voix de la scie, voix de la hache
Cordes sonores du matin.
L'arole hérissé
ses poils verts.
Ses cônes sont des lumignons
d'attente bleue.

(Peer I, 1977 :7, Übertragung ins Französische mit Yvette
Z'Graggen)

2.4.1.3. Skizze

taglialamia

nam

noel

diala.

taglialamia cuor lod de sui
munter. Varea le diala
denomina co de le sain murladi'a
vece davo le borcha uan.
diala vout se sui cu ella.

borcha van davant. tishari chapot.
per di l'En. no pagais.

Impugnacion. - explicacion
den l'ordinell.

~~III~~
A AB B R
A B R

La chasa veglia.

Beschreibung: Tintenschrift auf Papier, 10x20 cm.

Umschrift:

taglialaina

/

paur

/

poet

/

diala

taglialaina cuort lod da seis
 manster. Vezza la diala
 descriva co cha la vain [...lad..' a]
 verer davo la bos-cha nan.
 diala voul far gnir cun ella

bes-chas van davent: tschiervi chavriöl
 vuolp forella
 pervi da l'En. mo pajais
 stupefacziun – explicaziun
 dan l'exaimpel

La chasa veglia

2.4.2. Stad engiadinaisa

Die hier reproduzierten und transkribierten Dokumente werden hauptsächlich im Kapitel 2.3.2. besprochen (Peer SLA, A-1-f/8).

2.4.2.1. Notizzettel

Stad engiadinaisa
Flotiv.
 Savies cotulen
 albur da chasas
Machöa sin crappa
mitta mola
e sepp.
Belladonna. Cua d'mon.
(Conig, Long) Fra foga-
e dantles.
Latrach. Pin d'eu

terhurenke opel
Lana (flum, En

Handschrift 1. Beschreibung: Zweiseitige Bleistifthandschrift auf rosa Zettel 8,5x13 cm, teilweise unlesbare Stichworte, ohne Datum und Ortsangabe.

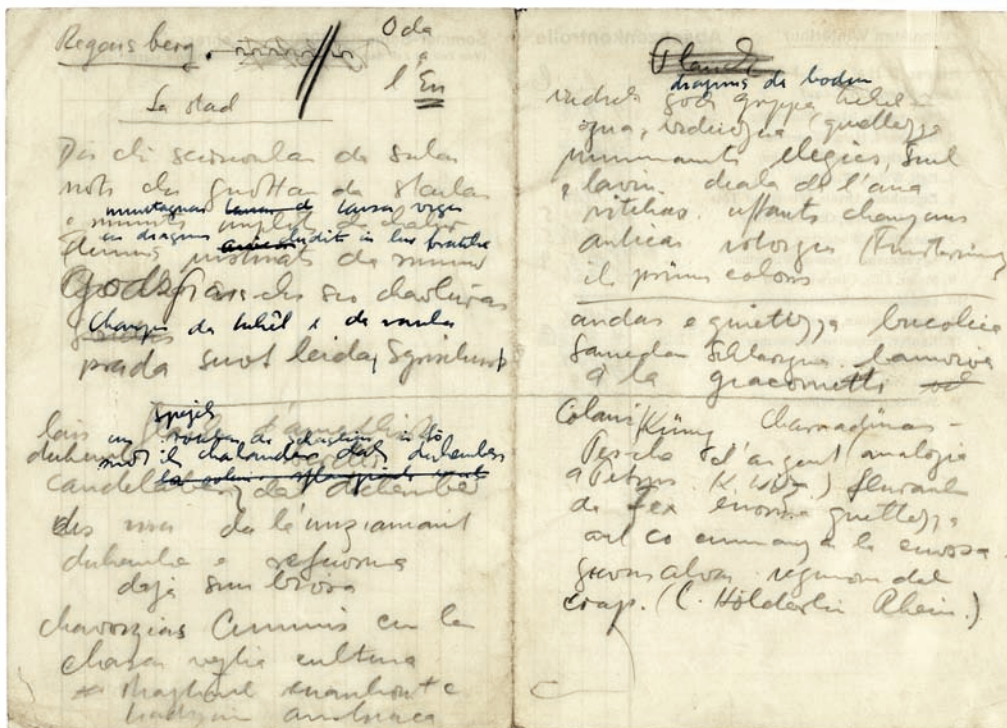
Umschrift:

Titel	<i>Stad engiadinaisa</i>
1	Motivs.
2	Savüer cotschen
3	albur da chasas
4	Machöa sün crappa
5	sütta morta
6	e serp.
7	Belladuonna. Cua d'muoi
8	(Königskerze) Trafögl
9	e dankler
10	Larsch Pü [...]ten

verso:

11	tschirescher sper
12	l'aua / flüm, En

2.4.2.2. Erstentwurf



Handschrift 2. Beschreibung: Verse und Notizen auf weisses Blatt A5, gefaltet, Rückseite einer Tabelle zur Absenzenkontrolle am Technikum Winterthur. Bleistiftmanuskript, zweite Schreibschicht mit **Tinte**. Die Notizen sind nur teilweise lesbar, ohne Datums- und Ortsangabe.

Umschrift:

[Linke Seite]			[Rechte Seite]	
Titel	<i>Regensburg.</i>	//	<i>Oda</i>	
			<i>a</i>	
	<i>La stad.</i>		<i>l'En</i>	
1	Dis chi scruoschan da sulai		1	draguns da bodun
2	nots chi guottan da stailas		2	vuschs god gruppa tschel e
3	muntagnas lavur d [taisa vigur]		3	ogna, [vduogna], quietezza
4	e munts implits da chalur		3	mumaints elegics, Scuol
4	cun draguns cludits in lur [bratscha]		4	e lavin. diala da l'aua
	aivers		5	ritschas, uffants chanzuns
	Flüms [instri]ats da rumur		6	aulicas istorgias [...]
5	Gods frais-chs sco chavlüras		7	ils prüms colons
6	[Champs] da tschêl e da [...]		8	andas e quietezza bucolica
	prada suot leidas sgrischurs		9	Samedan Schlarigna.
7	spejels		10	[ban...riva]
	lais [fl....] d'amethist		11	à la Giacometti
	cun [roulas] da s-chaglias in fö		12	Colani Küng Charnadüras
	dschemb berills		13	Pes-cha d'argent (analogia
8	suot ils chalanders dals dschembers		14	a Petrus. K. Wirz.) [flura...]
	la sole[nn]a sflamgiada [...]		15	da Fex enorma quietezza
	candelabers dal dschember		16	ant co cumanzar la cuorsa
9	dis [...]... da la'nunziamaint		17	Grevasalvas reginom dal
10	[dscha...] e refuorma			crap. (C. Hölderlin Rhein.)
11	daja sumbriva			
12	chavorgias Cumüns cun las			
13	chasas veglia cultura			
14	[straglüsich... chanbout e]			
15	[tradiziun anal...ca]			

2.4.2.3. Typoskript A

Beschreibung: Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen in 2 Schreibschichten, eine mit **Bleistift** die andere mit **Tinte**. Auf demselben Blatt sind zwei weitere Gedichte festgehalten, *S-chürdüm palaisa* und *Salüd*, ein viertes wurde weggeschnitten. Ohne Datum- und Ortsangabe. Das 1958 erstmals publizierte Gedicht *S-chürdüm palaisa* erhält für die Sammlung *Sgrafits* von 1959 den Titel *Tren da not*, hier erscheint das Gedicht *Salüd* erstmals (weitere Details im Variantenapparat, Peer 2003).

	^s
Titel	<i>Stad engiadinaiaa</i>
1	Dis chi scruoschan da sulai
2	Nots chi sguottan da stailas
3	^o unida
	Muntagnas in-taisa vigur
4	Cun D eraguns da glatsch in lur flanc
5	Flüms instriats da rumur
6	Gods d'ümida restüstanza
7	Trais-cha da glüm e sumbriva verdas sumbrivas
	Chanzun da tschêl e da rascha
8	Prada suot leida sgrischor
9	Güvels d'auals tramagliunzs
10	Sulaz da Dialas riaintas
11	Melodia dal vent e da l'aua
12	Cun s-chaglias d'argient in rotscha
13	Lais planüras d'opal
14	Suot chandalers dals dschembers
15	Il tschêl fa be ün passun
16	^b Blau da chadain'a chadaina-

2.4.2.4. *Typoskript B*

Beschreibung: B1: Typoskript A4 abgeschnitten mit handschriftlichen Korrekturen mit **Tinte**. B2: Typoskript A4 abgeschnitten, Durchschlag von B1, handschriftliche Korrekturen mit **Bleistift**. Ohne Datum.

	B1	B2
Titel	<i>Stad engiadinaisa</i>	<i>Stad engiadinaisa</i>
1	Dis chi scruoschan da sulai	Dis chi scruoschan da sulai
2	Nots chi sguottan da stailas	Nots chi sguottan da stailas
3	Muntognas unida vigur	Muntognas unida vigur
4	Draguns da glatsch in lur flanc	Draguns da glatsch in lur flanc
5	Flüms instriats da rumur	Flüms instriats da rumur
6	Gods d'ümida resüstanza	Gods d'ümida resüstanza
7	Trais-cha da verdas sumbrivas	Trais-cha da verdas sumbrivas
8	*clom, svoul Blaisch suot il sbrai* da l'ustur Prada suot leida sgrischur	 suot il sbrai da l'ustur [...] il [...] quaidezzen planivas Prada suot leida sgrischur
9	Sbarbuoglian auals tramagliunzs	Sbarbuoglian auals tramagliunzs
10	Sulaz da dialas riaintas	Sulaz da dialas riaintas
11	Melodia dal vent e da l'aua	Melodia dal vent e da l'aua
12	*Units Travus* in sgrischidas d'argent Argentinas igluminaziuns	 Branclets in sg[rischi]das d'argent Argentinas igluminaziuns
13	Lais planüras d'opal	Lais planüras d'opal
14	Suot chandalers dals dschembers	Suot chandalers dals dschembers
15	Il tschêl fa be ün passun	Il tschêl fa be ün passun
16	blau da chadain'a chadaina	blau da chadain'a chadaina
	*Varianta cun s-chaglias d'argent in rotscha	

2.4.3. Sül far not

Das Gedicht *Sül far not* wird in Kapitel 2.3.4.1. besprochen. Im Dossier enthalten ist zudem ein Typoskript, auf dem «sguaita» mit «surria sblach» ersetzt wird, sowie die Übertragung ins Deutsche unter dem Titel *Abend*, erschienen in *Vain-chot poesias* 1977 und in *Refügi* 1980, und ins Französische, *Crépuscule*. Das Gedicht erschien auch mit englischer Übertragung in *Stradun* 1971 (Peer SLA, A-1-g/13).

Titel	[handschriftl. Notiz ohne Titel]		<i>Sül Ffar not</i>
1	Mia poesia ais ün disegn	1	Mia poesia ais ün disegn
2	our da sömme e vöd	2	our da sömme e vöd,
3	[üna/mia] fanestra averta da not	3	üna fanestra averta da not
4	mia chombra abandonada	4	üna chombra abandonada.
5	la not as retira e dumonda		
6/7	be ün ingiavin s'abolischan Las curnischs ingiavinan ed il cul il spejel chi penda	5/6	nan Il s-chür vain pro cun pass chi san la via il spejel moura davovart üna cisterna invludada
8	morind davovart	7	Aint il spejel chi sta per murir
9/10	surria sblach ün ögl staili il char grand.	8/9	surri'il chatschader Grond e tend'il balaister sguaita surria ün ögl staili – il Chatschader Grond.
7a	il spejel moura ais per stüder surria stang aint il spejel m m m m m m confus		
8a/9a	chi moura sta per murir surria il Chatschader Grond		
Bemerkung des Autors	nu sa che ni cura (1958)		
10a	chi passa cun seis e tegn main il balaister		

Beschreibung: Transkribiert sind hier zwei Handschriften, die erste ohne Titel ist datiert, in der zweiten wird auch am Titel gearbeitet. Die verschiedenen Schreibschichten sind mit Tinte geschrieben und deshalb nicht ganz einfach zu unterscheiden. Die angenommene **zweite oder allenfalls dritte Schreibschicht** wird mit blauer Farbe gekennzeichnet, der einzige **Bleistifteinschub** mit roter Farbe.

2.4.4. Ahasver

Die Überarbeitungen des Gedichts Ahasver aus der Sicht des Autors werden im Kapitel 3.2.1.1. besprochen. Hier sind einige der dort beschriebenen Entwicklungsstufen transkribiert (Peer SLA, A-1-g/15).

2.4.4.1. Briefumschlag

Beschreibung: Bleistiftschrift auf einem Breifumschlag mit Stempel «Literarische Vereinigung Winterthur», o.D., ohne Titel. Verso: verschiedene Notizen zu anderen Themen.

Titel	-----
1	Eu sun dapertuot ün eister
2	lou
3	ingio ch'eu met il pè
4	custaivel maladeister
	chi gira ün aiver rudè
	il sen
5	Quel ün dieu chi sparpaglia l'uman
	Il segner chi dà liamaint
6	ha zavrà mias auas internas
7	a las forzas chi'ns alvaintan
8	ed uossa in sulas cisternas
5a	regna la not
	Quel Dieu chi suoglia la glüm
6a	ha svià mias auas internas
	quai
7a	in sa e daspö in sulas cisternas
8a	singuottan ellas dad ot
	schì cridan.

2.4.4.2. Schreibblock

~~Schmuedün palavis~~
Schmuedün.

En sun depistrot in ciste
 Ingiò ch'en met il pè
 Custavil maladeiste
 chi gisa seis aires mudi

Un diu la soia mia anas
 in sia cisterna de uot
^{munchant} be plus chalavema blanas

~~El diu di osten~~ ^{salvanta} ~~con in singlot~~ ^{gestum} ~~svot.~~

Quel diu di osten la flum
 ha tat davent mia anas
 e despò in de la s-chiudun
 dana chalavema blanas

En d'ei in val ce flum e froya
 e legin anas di ~~flum~~ ^{naia} ~~shanday~~ ^{in liti} ~~il cend.~~
 No sechaio pas chun ^{dan} ~~e~~ ^{be d'et} ~~bos-la.~~
 quel di ch' in tant lachavant sulet

Ti pè ~~in~~ ⁱⁿ ~~del~~ ⁱⁿ ~~la soia~~ ⁱⁿ ~~mia~~ ⁱⁿ ~~anas~~
~~già in cisterna~~ ⁱⁿ ~~de uot~~
 e ~~de~~ ⁱⁿ ~~despò~~ ⁱⁿ ~~in~~ ⁱⁿ ~~quellas~~ ⁱⁿ ~~cisterna~~ ⁱⁿ ~~blanas~~
 dan ⁱⁿ ~~chalavema~~ ⁱⁿ ~~blanas~~
 le ⁱⁿ ~~munchant~~ ⁱⁿ ~~be amo~~ ⁱⁿ ~~alch~~ ⁱⁿ ~~chalavema~~ ⁱⁿ ~~blanas~~
 vegi c'è del quel osten chi singlot de d'el

Beschreibung: Handschrift mit Tinte auf Schreibblock A5, ohne Datum. Eine zweite und dritte Schreibschicht sind ebenfalls mit Tinte geschrieben und lassen sich nicht eindeutig abgrenzen.

Titel	S-chürdüm palaisa Schmurdüm
1	Eu sun dapertuot ün eister
2	Ingio ch'eu met il pè
3	Custaivel maladeister
4	chi gira seis aiver rudè
5	Ûn dieu ha svià mias auas
6	in sias cisternas da not
7	minchatant
	be-plü chalavernas blauas
8	s'alvaintan cun ün singluot spectrum ruot
5a	Il dieu chi odiess
	Quel dieu chi ödiescha la glüm
6a	ha trat davent mias auas
7a	e daspö sü da la s-chürdüm
8a	dana chalavernas blauas
1b	Eu d'eir üna val cun flurs e fruos cha
2b	riand in lur let -it[]
	e legers auas chi sdaisdan be dalet
3b	Mo secha ais pas chüra e bos cha
4b	m
	quel di cha tü m'hast laschaivast sulet
5b	Teis pè infidel ha svià mias auas
6b	illas sulas cisternas
	giò la suldüm gio pro'l dieu da la not
	e daspö in quellas cisternas blauas
7b	mo minchatant chalavernas blauas
	dan chalavernas daspö quai d' []
	be-minchatant be amo alch chalavernas blauas
8b	vegn sü dal quel s-chür chi singluotta dadot

2.4.4.3. Schreibkarte

Beschreibung: Handschrift mit Tinte auf Schreibkarte A6, ohne Datum. Eine zweite und dritte Schreibschicht sind ebenfalls mit Tinte geschrieben und lassen sich nicht eindeutig abgrenzen. Verso: Durchgestrichener Entwurf zum Gedicht *Ün man chi scriva* (1960/2003:131).

Titel	Schürdüm palaisa Abandun Fermativa
1	Eu sun dapertuot ün eister
2	Ingio ch'eu met il pè
3	Ün tschiainder
4	Custaivel maladeister Chi gira seis aiver rudè
5	Ün dieu ha svià mias auas
6	La cisterna ha ün spejel ruot giò suot In sias cisternas da not
7	Minchatant chalavernas blauas
8	salüdan our da la not. be rivan sü as salvan dal spectrum ruot suspiran dalöntschi illa not

2.4.4.4. Schreibpapier A4

Beschreibung: Handschriftliche Tintenschrift, zwei Schreibschichten, weitere Schreibschicht mit **Bleistift**. Auktoriale **Notiz** in grüner Farbe.

Titel	<i>Nocturno</i> <i>v. Clerais</i>
1	Eu sun dapertuot ün eister
2	ingio ch'eu met il pè
3	ün tschiainder maladeister
4	va aiver aiver chi <u>gira</u> seis <u>lung</u> rudè

5 Ûn dieu ha svià mias auas
 6 in lous ~~ingio~~ cha'l grip ais ruot
 La cisterna ha il spejel ruot
 7 ~~guarda bain~~
 ~~Minchatant~~ chalavernas blauas
 8 suspüran dalöntschi illa not

5a Ûn dieu ha svia mias auas
 6a aint in ün cuvel s-chür
 7a dalöntschi chalavernas blauas
 8a s'alvaintan sco ün suspür

Bemerkung las duos strofas, in lur
 des Autors versiun da Clerais, sun
 8-10 ons ourdglioter

2.4.4.5. Durchschlagpapier

Beschreibung: Daktyloskript A4, Durchschlagsblatt mit handschriftlicher
 Tintenkorrektur.

Titel *AHASVER*
 ~~Cuvel~~

1 Eu sun dapertuot ün eister
 2 ingiò ch'eu met il pè
 3 ün tschiainder maladeister
 4 chi gira seis lung rudè

 5 ~~Inchün ha svià mias auas~~
 6 ~~in nairas chavorgias quajò~~
 7 ~~Eu dun chalavernas blauas,~~
 8 ~~nu sa chi rivan pro vo.~~

Bainbod il verd am travuonda
 cun trembel e savü,
 be üna vusch dumonda:
 chi d'eirast tü?

Andri Peer

2.4.5. *Il chomp sulvadi*

Die drei Manuskripte zum Gedicht *Il chomp sulvadi* werden vor allem im Kapitel 4.1.1.1. kommentiert. Signatur: Peer SLA, A-1-j/7.

2.4.5.1. *Datiertes Manuskript, «9-2-69»*

Beschreibung: Tintentenwurf auf abgerissenem Blatt, 10x21 cm. Als eventuelle zweite Schreibschrift einzelne Spätvarianten (Titel, V. 2 «immez») und Streichungen. Nächste Schreibschrift mit **Bleistift**. Zwei Strophen (V. 1-4 und 5-10). Die vielen durchgestrichenen Zeilen sind praktisch unleserlich.

Titel	<i>Il champ sulvadi</i>
1	Tü d'eirast là stendüda
2	aint immez aint ils fastüts rumantschs.
3	a guardaivast lur passar
4	las nüvlas.
5	[.....] [.....] [.....] [.....] Il vent glüschiva Suot chantaiva [...] Aint il vent uondagiaiva
6	[...] il chomp sulvadi
7	E nus [tuot] ²²³ Ed in quel uondagiar
8	e uondagiar
9	ans pararaiva nos dalet
10	sainza cuolpa
Datum	9-2-69

²²³ Eckige Klammer von Andri Peer.

2.4.5.2. Datiertes Manuskript, «29 e 30-7-74»

Beschreibung: Tintenschrift auf Blatt A4. Die Änderungen scheinen Sofortvarianten und **Varianten des zweiten Tages** zu sein. 3 Strophen (V. 1-4 und V. 5-6, 7-10), mit der Skizze einer zweiten, dritten und vierten Version (V. 8a-9a, 8b-9b, 7c-8c).

		29 -7-74
		e 30
Titel	<i>Il champ sulvadi</i>	versiun bandunada e rimplazzada cun ün'otra
1	Tü d'eirast stendüda	
2	aint immez ils fastüts	
3	guardaivast passond (a passar)	
4	las nüvlas.	
5	Il vent giovaiva plajaiva	
	Suot il vent glüschiva	
6	cul	
	il chomp sulvadi	
7	[e da] Ed in quel uondagiar uondiar	
8	chi nu finiva cuntin	
	e-noss ad ün uondagiar	
	chi ma nu	
9		nos giodair
	ans paraiva nos dalet	
	noss'algrezcha	
		nossa
10	sainza cuolpa	
8a	s'impromettaiva	
	S'as	
	s'palesaiva ün'algrezcha	
9a	sainza fin	
8b	s'annunzchaiva	
	s'alvantaiva noss'algrezcha	
9b	sainza	
7c	ed in quel uondiar	
8c	da fluors e spias	

2.4.5.3. Datiertes Manuskript, «31-7-74»

d'in 'idea (bord beil htel)

31 - 7 - 74

Champs subvadi

Ouvaram il mtitsch
at spenna il vent
in ondas d'or

Champs subvadi

mei ^{seugnichi} far (incem tchamit, ^{secret} (i a perdo)
er tii ^{zoppa, occult}
Rita ^{l'ukim} madur am fräjas
invasas . ^{seugnichi}

Mei far seugnichi
er tii ~~madur~~
madur am fias
fräjas invasas

Beschreibung: Gemäss dem Datum in der Autornotiz oben rechts erfolgt am Tag nach der Arbeit am letzten Manuskript (2.4.5.2.) die neue Tintenschrift auf ein Blatt A4. Ebenfalls mit Tinte lassen sich **Spätvarianten unterscheiden**, u.a. die V. 5a-8a als Zweitentwurf. Erst in den Druckversionen wird «früjas» durch «spias» ersetzt. Mit Bleistift eingefügt sind die Segmentierung nach V. 3 und eine Unterstreichung von V. 4. Die Segmentierung in zwei Strophen erfolgt erst mit der dritten Publikation von 1977 in der zweisprachigen Sammlung *28 poesias* von 1977.

Umschrift:

		d'ün'idea (bod be il titul)
		31-7-74
Titel	<i>II Champ sulvadi</i>	
1	Ourasom il rutisch	
2	at spenna il vent	
3	in uondas d'or	
4	Champ sulvadi	
5	scagnuschü	secret
	meis frar (incuntschaint,	(i a perder)
6	eir tü	zoppà, occult
7	eun (tias) früjas	intim
	madür cun	scagnuschü
8	invanas.	
5a	meis frar scagnuschü	
6a	eir tü mae	
7a	madür cun tias	
8a	früjas invanas	

2.4.6. Lektoratskorrekturen

2.4.6.1. O schlincha vaila...

Die Reproduktion zeigt Lektoratskorrekturen von Cla Biert aus der Vorbereitung für den Sammelband *Il chomp sulvadi*, der Kommentar dazu folgt unten, 4.2.1.2. Beschreibung: Typoskript A4 auf Carbon-Durchschlag mit handschriftlichen Notizen von Cla Biert und Andri Peer (Peer SLA, A-1-j/54).

O SCHLINCHA VAILA ... *dalla povera, de apparenzanza, de agiurata*

O schlincha vaila cotschna sün il lai,
che sapchantada tschögnast nan vers mai?
~~Cha'l vent~~ ^{Cha'l vent} as mantunax sur il muot?
Cha'l vent amo nun-ha teis alber-ruot?
He, alber amo nun-ha teis?

O ^{vaila} ~~lupha~~, teis müdaivel movimaint
(sumagila tuot a meis giavisch ardaint, *dis be in rühge da -*
chi va in tschercha da sa staila clera' (d'una staila)
sperond da ~~vaila~~ ^{vaila} rivaila bianura.
vila in rüh, schlincha vaila.

S-CHARGIADA D'ALP

La vacha savura da pail
e da lat lom.
La plumpa savura da bruonz
e'l püschel savura da fluors (*d'utnon*)

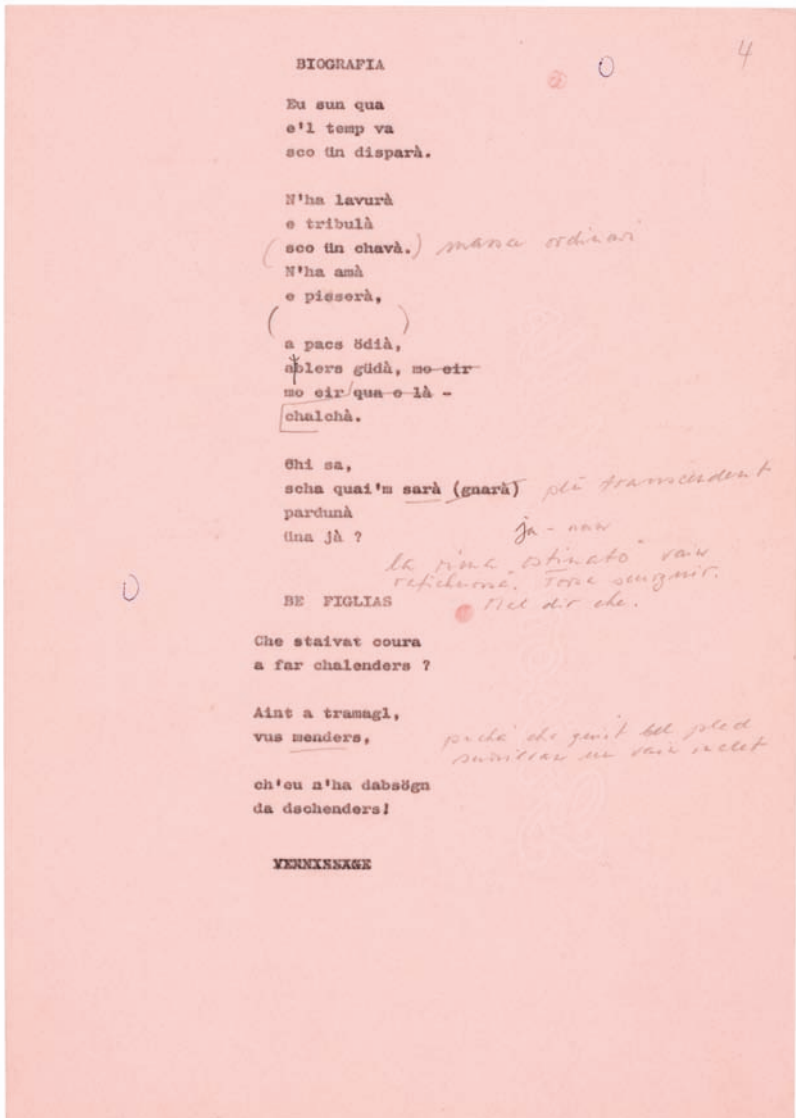
E l'hom savura da pon,
da f8 e d'inöreschantüm:
l'alp ch'el banduna,
la plumpa chi tuna
e l'on chi's s-chaluna. *(?) agiurata?*

INVIERN

Cur ch'eu pass cum skis,
Una vuolp vi da la tschinta, *che tschinta?*
co mä nu pigliast il vent
vi'n tia chasa
suot il mailer brainä?
Eu dod ^{ad} ~~eb~~ragir a teis bap
e ~~eblich~~ ^{eglich} davent. *(eglich)*
2000

2.4.6.2. Biografia

Dieses weitere Beispiel aus den Lektoratskorrekturen von Cla Biert ist den Typoskripten zum Sammelband *La terra impromissa* entnommen. Kommentar ebenfalls im Kapitel 4.2.1.2. Beschreibung: Typoskript A4 auf Carbon-Durchschlag mit handschriftlichen Notizen von Cla Biert (Peer SLA, A-1-n/81).



3. Zur Formulierung und Vermittlung einer Poetik

3.1. Zu Überlieferung und Zeitgeist

Die im vorgängigen Kapitel zum Schreibprozess ausgeführten Bezüge von Andri Peer zu bestimmten Literaturströmungen und Traditionen lassen sich auf Grund weiterer Schriften, die sich explizit mit der Poetik beschäftigen, ergänzen und vertiefen. Andri Peer beginnt ab 1940 als redaktioneller Mitarbeiter romanischer Periodika zu schreiben und publiziert 25-jährig seine ersten Gedichtsammlungen *La trais-cha dal temp* 1946 und *Poesias* 1948²²⁴. Während der folgenden Jahrzehnte wird er zu einem vielseitig produktiven Schriftsteller, ist in Printmedien und Radio und in zahlreichen regionalen, nationalen und internationalen Gremien als Dichter, Publizist und Vermittler tätig. Um seine Poetik zu erfassen und zu kommentieren, können deshalb nebst den literarischen und persönlichen Schriften ebenso die in verschiedenen Medien und Titeln verstreuten, über die Jahrzehnte entstandenen Arbeiten Peers einbezogen werden, welche zahlreiche poetologische Anspielungen und Überlegungen enthalten. Der jeweilige Hintergrund wird nur insofern berührt, als es für diesen Kommentar notwendig erscheint. Anschliessend werden einige für Peers Positionen bedeutsame Aspekte zum Begriff der «Poetik» im zeitgenössischen Diskurs vertieft. Generelle Feststellungen bleiben skizzenhaft rudimentär und zielen in erster Linie darauf ab, als Bezugsrahmen einen Kontext für die nachgezeichnete Herausbildung und Darlegung der individuellen Poetik dieses Dichters zu schaffen.

Nach ersten publizistischen Versuchen zu allgemeinen Themen konzentriert sich Peer auf Literarisches, insbesondere auf die Erweiterung und Erneuerung der romanischen Literatur, und zwar in der Funktion des experimentellen und innovativen Schriftstellers und in derjenigen des Vordenkers und Kritikers. Da ein Dichter aber auch ein Publikum braucht, musste er sich notwendigerweise seines kleinen und einzig möglichen Publikums annehmen, dies war die breite romanische Bevölkerung. Als Pädagoge mit einem ausgeprägten Sendungsbewusstsein scheute er sich nicht vor dem Versuch, dieses Publikum zu erziehen und weiterzubilden, damit es im besten Fall auch mit moderner Lyrik etwas anfangen könnte. Peer und seine Zeitgenossen bedienten sich dazu einerseits der verbreiteten Periodika und der eigenen Publikationen, daneben

²²⁴ Für eine Übersicht sei nochmals auf die *Bibliographie Andri Peer* auf www.nb.admin.ch/sla, Rubrik Bibliographien verwiesen.

kam dem neuen Medium Rundfunk gerade im Bereich der Erwachsenenbildung und Vermittlung von Literatur eine wichtige Rolle zu. Zudem versuchte Peer, die Sprachbarriere zu überwinden und einer nicht-romanischen Feuilletonleserschaft die romanische Literatur und sein eigenes Werk mit Übersetzungen und Kommentaren näher zu bringen und so das interessierte Publikum etwas zu verbreitern.

3.1.1. Zum Begriff «Poetik»

Seit seiner Konzeptualisierung und anhaltenden Prägung durch Aristoteles werden unter dem Begriff «Poetik» verschiedene Betrachtungs- und Anwendungsweisen der *poietiké téchne*, der schaffenden oder dichtenden Kunst beschrieben, die je nach Gesichtspunkt, von der allgemeinen Literaturtheorie bis zur praktischen und normativen Anweisung für Schriftsteller, der Rhetorik, reichen. Der Begriff beinhaltet auch die implizite oder explizite Poetik eines einzelnen Werks oder eines Dichters in ihrem jeweiligen kulturgeschichtlichen Kontext. Segre (cfr. 1999:280-306) vergleicht die historischen und zeitgenössischen Poetiktraktate mit Landkarten, die möglichst vollständig und sowohl mit induktiven als auch mit deduktiven Methoden die literarische Aktivität umreisen, oft mit Bezug auf Aristoteles und seine Nachfolger. Dem Modell einer umfassenden Ordnung literarischer Aktivitäten kann allenfalls sogar ein Weltmodell untergeordnet werden, wie es beispielweise in der mittelalterlichen *Rota Virgilii* dargestellt wird: Den drei literarischen Stilebenen *stilus humilis*, *stilus mediocris* und *stilus gravis* entsprechen auch drei Gesellschaftsklassen und das dazu gehörende Personal, mit einem zugeordneten Dekor aus Tier- und Pflanzenreich, festgelegten Territorien und Siedlungsformen sowie Instrumenten und Werkzeugen.

Die poetologischen Traktate stellen oft einen Kompromiss dar zwischen traditionellen Prinzipien und zeitgenössischen Kultur Tendenzen. Seit dem 16. Jahrhundert zeigt sich in zunehmendem Mass in den literarischen Werken und in den poetologischen Beschreibungen und Erklärungen ein Bedürfnis zur Veränderung herkömmlicher Gattungen und Formen, das gültige literarische System wird immer wieder in Frage gestellt, verändert und erweitert. Dies wird damit begründet, dass die jeweils aktuelle Kultur eine Erneuerung des herkömmlichen Systems verlange. Neue Kulturformen können sich jedoch nur dank ihrer Überzeugungskraft auch durchsetzen. Veränderungen entstehen nicht

im luftleeren Raum, sondern gründen in den bestehenden Formen, die sie erneuern, umkehren und vermischen. So kann auch der Schriftsteller nur von der ihm selber und seinem Publikum bekannten Sprache und den gültigen literarischen Formen und Gattungen als Grundlage für eine Erneuerung ausgehen. Die russischen Formalisten erklären diesen Umstand des Drangs nach Veränderung mit einer dialektischen Kulturbetrachtung, in der für jedes Modell auch ein Gegenmodell entstehe: Während einerseits bestimmte Elemente der Kultur zum Klischee absinken, fänden Künstler und Dichter im Antimodell neue Bereiche ausserhalb des bekannten Kulturfeldes. Indem sie diese Bereiche bearbeiteten und integrierten, veränderten sie das System des Kulturmodells.

Der Begriff «Poetik» wird also ziemlich unterschiedlichen Bereichen zugeordnet, die oft auch miteinander vermischt werden. Deshalb haben einige Literaturtheoretiker für die einzelnen Ebenen die Verwendung von Alternativbegriffen vorgeschlagen, bisher fanden diese jedoch keine allgemeine Verbreitung²²⁵.

3.1.2. Die Auseinandersetzung mit der Poetik als Zeiterscheinung

Wie bereits festgehalten gehört die Auseinandersetzung mit dem Schaffensprozess im Sinne der etymologischen Bedeutung von *poieîn*, «machen», «erarbeiten», zu den Charakteristiken der literarischen Moderne. Neben Coleridges *Biografia literaria* von 1817 bleibt bis in die zweite Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts Edgar Allan Poes Aufsatz *The Philosophy of Composition* (1846) ein wichtiger Ausgangspunkt solcher poetologischer Betrachtungen²²⁶. Poe legt hier seine Überlegungen dar, die zu seinem bekanntesten und besonders effektvollen Gedicht *The raven* geführt haben. Es geht ihm dabei grundsätzlich darum aufzuzeigen, dass Gedichte nicht wie allgemein dargestellt in einer ekstatischen Intuition entstünden, sondern in sorgfältiger Arbeit an vorerst unzähligen, flüchtigen Gedanken, die erst zu ausgereiften Ideen entwickelt und auf der Suche nach Darstellungsmöglichkeiten in ihren Details formuliert und im Streichen und Ersetzen ausgearbeitet werden müssten²²⁷:

²²⁵ Zur Geschichte der Poetiken und verschiedenen diesbezüglichen Betrachtungsweisen cfr. neben Segre 1999 das RLW, s.v. «Poetik».

²²⁶ Cfr. dazu u.a. Bienek 1962 und Enzensberger 1965.

²²⁷ Für eine deutschsprachige Edition des Aufsatzes cfr. Edgar Allan Poe, *Der Rabe*. Übertragung von Hans Wollschläger. Mit dem Essay *Die Methode der Komposition* in der Übersetzung von Ursula Wernicke, Frankfurt a.M., 1996.

Most writers – poets in especial – prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy – an ecstatic intuition – and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought [...]. (Poe 2009)

In Bezug auf die oben erwähnten, antiken Modelle konzentriert sich Poe demnach ganz auf den Aspekt der kunstvollen Arbeit, entsprechend dem Topos des *poeta faber*, und denunziert die Auffassung der poetischen Inspiration als Eitelkeit. Wie die verschiedenen Übersetzungen zeigen, wurde Poes Aufsatz schon im 19. Jahrhundert von weiteren massgebenden Autoren der europäischen Moderne begierig aufgenommen. Die erneuerte Aktualität der Poetik Poes in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt sich beispielsweise an einer 1949 in der Lausanner *Gilde du livre* herausgegebenen, prestigeträchtigen Edition. Diese enthält das von Edouard Manet illustrierte Gedicht *The raven* in Originalsprache sowie synoptische französische Übersetzungen und Begleittexte von Charles Baudelaire und Stéphane Mallarmé. Auf diese Übersetzungen und Poes berühmten Aufsatz nimmt Andri Peer in seinem Kommentar zu Peider Lansels Übertragung *Il corv* Bezug (cfr. 3.3.1.). Bereits im Pariser Tagebuch von 1948 merkt Peer zudem Recherchen zu einer Bibliographie von E.A. Poe an²²⁸.

Zur Aktualisierung des Interesses für den literarischen Schaffensprozess trugen die auch als kultureller Widerstand gegen den Faschismus interpretierte, poetologische Ausführungen von Paul Valéry bei: 1937, während des Krieges und der nationalsozialistischen Besetzung von Paris, war Valéry vom Collège de France eingeladen, eine didaktische Vorlesung zum Schreiben zu halten. So entstand der berühmt gewordene *Cours de Poétique*, während dem der prestigeträchtige *académicien* viele Gedanken aus seinen jahrzehntelang in den Tagbüchern festgehaltenen Überlegungen zur Dichtung integrierte und zusammenfasste. Im spezifischen soziohistorischen Kontext bekam Valérys *Cours de Poétique* den Status eines kulturellen und mondänen Anlasses, der in der Presse kommentiert wurde und zahlreiche Intellektuelle stark beeinflusste²²⁹. Da nur die erste Lektion des *Cours* nachträglich vom Autor durchgesehen und 1944 erstmals publiziert

²²⁸ Cfr. Peer III, 1963:456. Peer bezieht sich auf Mallarmés Gesammelte Werke in der «Pléiade» von 1945. Tagebuchnotiz vom 31.3.1948: «[...] alla biblioteca [Mazarine] per far una bibliografia da Poe.»

²²⁹ Cfr. dazu beispielsweise das Zitat von G. Le Bréton, cit. in Scotti 2007, Anm. 4.

wurde, ist vor allem dieser Teil der Vorlesung allgemein bekannt²³⁰. Für seine Betrachtungen über das Dichten erklärt Valéry seine Wiederverwendung der Bezeichnung *Poétique* in ihrer etymologischen, ursprünglichen Bedeutung des «Machens», die er von der üblichen, normativ rhetorischen Bedeutung seiner Zeit, Klassifikation, Definition und Regelwerk der Schreibkunst, abhebt²³¹:

[...] et le mot *Poétique* n'éveille guère plus que l'idée de prescriptions gênantes et surannées. J'ai donc cru pouvoir le reprendre dans un sens qui regarde à l'étymologie [...] c'est enfin la notion toute simple de *faire* que je voulais exprimer. Le faire, le *poiein*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque oeuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler *œuvres de l'esprit*. Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir. (Valéry 2002:828)

Valéry behauptet sogar, das Interesse und die Neugierde bezüglich der Produktion eines Werks könne so weit gehen, dass die *action qui fait* mehr Aufmerksamkeit und Leidenschaft erwecke als die *chose faite*. In seinen Ausführungen umschreibt er die Aktivitäten des Schreibenden und Lesenden bewusst und provokativ mit den wirtschaftlichen Termini des Produzenten, *producteur*, und Konsumenten, *consommateur*, den erzeugten Wert eines Werkes, analog zu einem bleibenden, materiellen Wert wie dem Gold, als *valeur*. In Fortsetzung dieser Analogie zur Wirtschaft stellt Valéry fest, der geistige Wert eines grossen Werks beziehe sich auf die Grundlage seiner Erarbeitung und Kreation und seiner Ansammlung von kulturellem Reichtum sowie auf Angebot und Nachfrage. Einen weiteren, wichtigen Aspekt sieht er in der intellektuellen Machtpolitik, das heisst im organisierten und öffentlichen intellektuellen Leben. Denn, obwohl die Herausbildung eines Werks als ein isolierbares System angesehen werden könne, sei doch der Mensch nicht ein einsames Wesen und so die gesellschaftliche Aktualität immer auch in seiner Arbeit präsent. So nehme der

²³⁰ Die «première leçon» ist in den Gesammelten Werken integriert, cfr. Valéry 1957:1340-1358. Die übrigen Schriften zum *Cours* sind Gegenstand komplizierter genetischer Studien und werden erst nach und nach publiziert. Für eine Übersicht und Vertiefung zum *Cours de poétique* cfr. Scotti 2007.

²³¹ Cfr. auch Segre 1999:280: «Poetica», per [*poetiké techné*] richiama anche nell'etimo [*poiein*] agli elementi fabbrili della produzione letteraria.»

Schriftsteller bei seiner Kreation mögliche Reaktionen auf das im Entstehen begriffene Werk voraus:

Nous savons toutefois que le vrai sens de tel choix ou effort d'un créateur est souvent *hors* de la création elle-même, et résulte d'un souci plus ou moins conscient de l'effet qui sera produit et de ses conséquences pour le producteur. (Valéry 2002:832)

Von Anfang an bezieht sich Valéry nicht nur auf die Aktivität des Schreibens, sondern ebenso auf die des Lesens, die ihrerseits das geistige Werk produziere. Nur die Lektüre gebe dem Gedicht einen Sinn, ohne diese bleibe das Geschriebene eine unerklärbare Konstruktion, eine seltsame Folge von Wörtern (cfr. 2002:838). Weil ein Dichter niemals genau wissen könne, was er mit seinem Schreiben beim Lesenden auslöse, legt Valéry Wert darauf, die beiden Prozesse des Schreibens und des Lesens klar voneinander zu trennen. Diese Äusserungen Valérys integriert Segre recht nahe an dessen Wortwahl noch 1985 in seinem Kapitel zur Definition des Textes. Dass sich, im Gegensatz zum gedruckten Text, jede Lektüre von weiteren unterscheidet und sich so auf der Seite des «Konsumenten» eine weitreichende Potenzialität und Dynamik entwickelt, haben die inzwischen ausgearbeiteten Instrumente der Rezeptions- und Wirkungsästhetik gezeigt:

La realizzazione del testo è però in uno stato di continua potenzialità. Il testo resta materia scrittoria attraversata da righe di scrittura, inerti sinché non vengano lette. Il testo prende a significare, e a comunicare, solo per l'intervento del lettore. Significazione differita. (Segre 1985/1999:364)

Diese implizite Bezugnahme zeigt stellvertretend, dass die poetologischen Ausführungen Valérys für die folgende Entwicklung von Literaturtheorien und neuen literaturwissenschaftlichen Ansätzen insbesondere im Bereich der Produktions- und Rezeptionsästhetik grundlegende Impulse geliefert hat. Zudem begründet der *Cours de Poétique* des Collège de France gewissermassen ein neues Genre, die Poetikvorlesung von Autoren, die seit Anfang der 1960er-Jahre auch im deutschen Sprachraum praktiziert wird. Desgleichen beginnen sich in dieser Zeit «Werkstattgespräche» mit Autoren in Printmedien, Rundfunk und Fernsehen zu etablieren.

3.1.2.1. *Poetikvorlesungen*

1959 eröffnet Ingeborg Bachmann den Zyklus der «Frankfurter Vorlesungen», in denen zeitgenössische Autorinnen und Autoren über drei Jahrzehnte zum Thema der Poetik dozieren²³². Dass es für die Schreibenden alles andere als einfach sein konnte, sich in der Rolle des Dozierenden zu finden, zeigen gerade Bachmanns geäußerte Unsicherheiten sehr gut. Dennoch scheinen die so unterschiedlichen Autorinnen und Autoren, jeder auf seine Weise, eindruckliche und publikumswirksame Vorstellungen gegeben zu haben²³³. Eine bemerkenswerte Feststellung Bachmanns zeigt, dass sich gerade Schriftsteller seit jeher für die Arbeitsweise von anderen Schriftstellern und die diesbezüglichen Dokumente interessiert haben:

[...] denn alles, was über Werke gesagt wird, ist schwächer als die Werke. Das gilt, meine ich, auch für die höchsten Erzeugnisse der Kritik und [von] dem, was von Zeit zu Zeit grundsätzlich und grundlegend gesagt werden wollte und immer wieder gesagt werden will. Es wird zur Orientierung gesagt, und wir verlangen es zu hören, der Orientierung wegen. Nicht zuletzt haben die Schriftsteller selber immer das grösste Interesse bewiesen für die Zeugnisse anderer Schriftsteller, für Tagebücher, Arbeitsbücher, Briefwechsel und die theoretischen Mitteilungen, neuerdings mehr und mehr für die Enthüllung von «Werkstattgeheimnissen». (Bachmann 1993:182)

Verschiedene der Frankfurter Vorlesungen wurden publiziert und können im Zusammenhang dieser Ausführungen als Bezugspunkt dienen, gehören doch viele der dort präsenten Autorinnen und Autoren praktisch Andri Peers Generation an und sprechen über die Interessen ihrer Zeit. Solche Vorlesungen sieht Horst Dieter Schlosser auch «als Spiegel aktueller Strömungen der Literaturtheorie». Er begründet dies damit, dass es «eine auch nur in Umrissen erkennbare Gegenwartspoetik nicht gibt, nach den Erfahrungen unserer Geistes- und Literaturgeschichte auch kaum (noch) geben kann» (Schlosser 1988:135). Berichte

²³² Für die Durchführung dieser Veranstaltung war eine «Stiftung-Gastdozentur für Poetik» eingerichtet worden, welche zuerst vom Fischer-Verlag und anschliessend vom Suhrkamp-Verlag mitgetragen wurde. Neben Studierenden und Universitätsangehörigen wurden die Bürgerschaft der Stadt und die Medien angesprochen, ein Teil der ausserordentlich erfolgreichen Vorlesungen wurde anschliessend durch die Ausstrahlung im Fernsehen des Hessischen Rundfunks weiter verbreitet.

²³³ Für eine Würdigung und detaillierte Übersicht cfr. Schlosser 1988.

persönlicher Schreiberfahrungen treten also an die Stelle einer allgemein gültigen Poetik und sprechen durchaus ein literaturinteressiertes Publikum an. Zu Uwe Johnsons mit *Bemerkungen über Literatur* (1979) sehr vorsichtig betitelten Vorlesungen kamen beispielsweise 700 Zuhörer. Der Autor bot dabei «in seinen stark zeitgeschichtlich und autobiographisch geprägten Ausführungen so prägnante Einblicke in seine schriftstellerische Werkstatt, dass selbst germanistische Doktoranden um ihre mühsam erarbeiteten Thesen bangten» (Schlosser 1988:296). Der auktorial beglaubigte Einblick in die Praxis des Schreibens wird gewissermaßen als Ersatz für eine theoretische Annäherung angeboten, auch handelt es sich dabei um einen für die Zeit unkonventionellen Zugang zu Literatur, der offenbar dem Publikum durchaus entgegenkommt. Allerdings haben sich verschiedene der Autoren auch mit theoretischen Fragen der Poetik im Verständnis der verschiedenen Zeiten auseinandergesetzt. Ein wichtiger Aspekt ist immer wieder die Frage nach einer Veränderung und Erneuerung der Sprache, haben doch gerade die Vertreter dieser Generation die Sprache vielfach als Instrument der Demagogie und der Lüge erlebt und betrachten ihre Verwendung somit auch mit Misstrauen (cfr. z.B. Schlosser 1988:137). Wie in der italienischen Literatur der Nachkriegszeit ist die Überwindung der faschistischen Rhetorik auch für die deutschsprachigen Autorinnen und Autoren ein wichtiger Impuls für die literarische Erneuerung im Sprachlich-formellen und im Inhaltlichen. Denken wir an Autoren wie Calvino, Meneghello, Enzensberger, Peter Schneider und Jandl, ist ihre Politisierung in den Erfahrungen während des Faschismus und des Krieges begründet. Die engagierte Literatur und die verweigernde Kulturkritik der 1960er- und 1970er-Jahre sind ebenso durch diese Voraussetzungen geprägt, welche zugleich in verschiedenen Kulturkreisen eine weitgehende Abwendung vom klassisch humanistischen Bildungskanon bewirkten (cfr. dazu Schneider 2008:56ff.).

3.1.2.2. Poetologische Aufsätze und Gespräche mit Schriftstellern

Zu den einflussreichen poetologischen Aufsätzen, welche Ende der 1950er- und Anfang der 1960er-Jahre in deutscher Sprache neu aufgelegt werden, gehören der erwähnte Essay Vladimir Majakowskis *Wie man Verse macht* von 1926 sowie der 1951 gehaltene Vortrag von Gottfried Benn *Probleme der Lyrik* (cfr. oben 2.1.2.). Auch diese Publikationen, die stellvertretend für andere stehen, zeigen das zeitgenössische Interesse an poetologischen Fragen. In diesen Beiträgen der

älteren Generation wird, auf je unterschiedliche Art, die bewusste und handwerkliche Produktion von Lyrik hervorgehoben. Für Benns Ausführungen ganz entscheidend ist dabei die Auslotung der unterschiedlichsten Register der zur Verfügung stehenden Sprache:

Diese meine Sprache, sagen wir, meine deutsche Sprache, steht mir zur Verfügung. Diese Sprache mit ihrer jahrhundertealten Tradition, ihren von lyrischen Vorgängern geprägten sinn- und stimmungsgeschwängerten, seltsam geladenen Worten. Aber auch die Slang-Ausdrücke, Argots, Rotwelsch, von zwei Weltkriegen in das Sprachbewusstsein hineingehämmert, ergänzt durch Fremdworte, Zitate, Sportjargon, antike Reminiszenzen, sind in meinem Besitz. Ich von heute, der mehr aus Zeitungen lernt als aus Philosophien, der dem Journalismus nähersteht als der Bibel, dem ein Schlager von Klasse mehr Jahrhunderte enthält als eine Motette, der an einen gewissen physikalischen Ablauf der Dinge eher glaubt als an Nain oder Lourdes [...] (Benn 2001:30-31)

Benn zeichnet ein Profil des Dichters, das sich von dem der verträumten Romantiker und der abenteuerlichen *poètes maudits* deutlich unterscheidet. Sein moderner Lyriker ist vielmehr ein aufgeschlossener und aktualitätsorientierter wissenschaftlicher Arbeiter:

Der Lyriker kann gar nicht genug wissen, er kann gar nicht genug arbeiten, er muss an allem nahe dran sein, er muss sich orientieren, wo die Welt heute hält, welche Stunde an diesem Mittag über der Erde steht. Man muss dicht am Stier kämpfen, sagen die grossen Matadore, dann vielleicht kommt der Sieg. (Benn 2001:36)

Technik gab es immer, die meisten haben nur nicht genug gelernt, um davon zu wissen. (Benn 2001:39)

Dieser technisch ausgerichteten, nüchternen Vorstellung von Dichtung entspricht auch die Ansicht, dass moderne Lyrik mit dem Lied nichts mehr gemeinsam habe und sich deshalb auch nicht zum Vortragen eigne (cfr. dazu unten 3.3.3. und 3.4.2.). Vielmehr sei Lyrik ein Erzeugnis, das gedruckt und vom Einzelnen still gelesen sein wolle:

Ich könnte höchstens eine Bemerkung machen, [...] nämlich, dass ich persönlich das moderne Gedicht nicht für vortragsfähig halte, weder im

Interesse des Gedichts, noch im Interesse des Hörers. [...] Ein modernes Gedicht verlangt den Druck auf Papier und verlangt das Lesen, verlangt die schwarze Letter, es wird plastischer durch den Blick auf seine äussere Struktur, und es wird innerlicher, wenn sich einer schweigend darüberbeugt. (Benn 2001:41)

Zahlreiche Poetiken der Nachfolgegeneration beziehen sich auf die Ausführungen von Majakowski und Benn. Auch Andri Peer setzt sich mit ihren Schriften auseinander und hält dies auch explizit fest (cfr. oben, insb. 2.3. sowie 3.2.1.2.). Mit seiner Sammlung *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten* beginnt Hans Bender 1955 damit, Stellungnahmen zu ihrer Arbeit von jüngeren deutschen Dichtern zu publizieren. In der redaktionellen Bemerkung zur Auflage von 1969 wird von einer «Selbstorientierung, die gleichzeitig den Leser zu orientieren versucht» gesprochen (Bender 1969:2). Die Aufforderung an den Lyriker, sich «zu seinem Gedicht, zur Form, zum Stil, zum Vorbild, zu seiner Entstehung, seinem «Handwerk», seiner Absicht, zu Metapher, Reim und Rhythmus» zu äussern, stiess nicht überall auf den gleichen Anklang, einige namhafte Poeten verweigern gar ihre Mitarbeit (cfr. Bender 1969:10-11 und 86-87, cit. S. 10). In Fragen und Antworten werden auch hier nicht zuletzt die geläufigsten Poetiken sowie immer wieder dieselbe Frage nach Eingebung oder/und Handwerk reflektiert. Auf das grosse Publikumsinteresse für die Autoren-Poetiken verweisen zwei weitere Auflagen der erweiterten Taschenbuchausgabe von 1961 im gleichen Jahrzehnt. Diesem Interesse wird nach amerikanischem Vorbild auch mit Radio- und TV-Interviews entsprochen. Diese ausgestrahlten und manchmal zusätzlich publizierten «Werkstattberichte» zeitgenössischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller dokumentieren eine neuzeitliche Mediatisierung, welche seit Anfang der 1960er-Jahre zunehmend das Literaturgespräch ergänzt²³⁴. Für den deutschen Kulturraum beispielhaft sind die nach der Rundfunkausstrahlung 1962 erstmals von Horst Bienek in Buchform herausgegebenen und 1976 nochmals aufgelegten *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*. Das detaillierte Vorwort zu den 15 Interviews zeigt einerseits die Zielsetzung dieser Arbeit, nämlich den Wunsch nach einem authentischen, allenfalls auch als Zugang zum Werk gedachten Kommentar von drei Generationen deutschsprachiger Autoren zu ihrer Arbeitsweise. Bienek sucht nach den individuellen Spuren des schöpferischen Arbeitsprozesses, wie sie Poe einst entworfen

²³⁴ Dazu auch Genette 1987:360ff.

hatte. Andererseits wird der Werkstattbesuch als eigentliche «Methode» präsentiert und die Resultate zu bestimmten Fragestellungen werden zusammenfassend dargestellt (cfr. Bienek 1962:7-19). Bei der Lektüre von Feststellungen, es ginge dem Verfasser nicht zuletzt darum, vom Schriftsteller eine ganz persönliche Meinung zu hören –

[...] Dinge, die ein Schriftsteller sein Leben lang nicht ausspricht, es sei denn, er wird eindringlich danach gefragt. [...] Meine Neugier, dachte ich, müsste auch die Neugier der Leser sein, und vielleicht gelänge es mir, Einzelheiten oder persönliche Mitteilungen zu erfahren, die Zugang zum Werk eines Autors schafften oder ihn erleichterten[.] (Bienek 1962:7)

– wird heutigen Lesenden erst klar, dass solche Befragungen in ihrer Zeit durchaus Neuland erschlossen. Im heutigen medialen Zeitalter hingegen, wo ungefragt Persönliches in Menge ausgebreitet wird, ist dieses angestrengte Suchen kaum noch nachvollziehbar. Auch der Aufwand Bieneks ist für heutige Mediengewohnheiten ganz erstaunlich. Der Werkstattbesuch ist deshalb zeitaufwendig, weil vorerst das Vertrauen des Autors zu gewinnen ist, um zu einer Wahrhaftigkeit der Aussage zu gelangen:

Dabei schien mir von Wichtigkeit, den Autor zu Hause aufzusuchen, in seiner Werkstatt sozusagen, um dabei gleich seine Umwelt, die Atmosphäre, in der er arbeitet, kennenzulernen. Hier allein konnte man auch die nötige Zeit finden, um ein solches Interview gemeinsam vorzubereiten. Meist dauerte das zwei bis drei Tage. Es musste sich so etwas wie eine persönliche Form der Partnerschaft und des Vertrauens entwickeln, denn nur so war es möglich, bestimmte Fragen, die einem Fremden vielleicht als taktlos angestanden hätten, zu stellen. Ich brauchte die *M i t a r b e i t* des andern, nicht allein die Antwort, um ein grösstmögliches Mass an Wahrheit und Ehrlichkeit und Genauigkeit zu erreichen. (Bienek 1962:8)

Gerade dieser Anspruch an Ehrlichkeit mutet reichlich naiv an, ist es doch allgemein bekannt, dass sich Schriftsteller nicht selten auch in der Konstituierung ihrer Biographie einer Maske bedienen. Bienek wollte sich jedenfalls dem schöpferischen Prozess annähern und erfahren, ob es zwischen den einzelnen Autoren Gemeinsamkeiten gibt. Auch ihn interessierte die Frage, wie die Autoren des 20. Jahrhunderts diesen der Erkenntnis sich entziehenden schöpferischen Prozess wahrnehmen, ob sie sich eher gemäss der platonischen Ästhetik

als das «Mundstück Gottes» sehen, oder in den Poetiken Edgar A. Poes und seiner Nachfolger als Kunsthandwerker wiedererkennen. Die von Bienek befragten Autoren gaben sich weniger «intellektualistisch» als Benn beispielsweise, der bekanntlich davon ausging, dass ein Gedicht sehr selten entstehe, sondern eben gemacht werde. Doch sie interessierten sich für den Schreibprozess und die Entstehung ihrer Werke, sie betonten die Komplexität des dichterischen Vorgangs, der sich sowohl im Bewussten als im Unbewussten abspiele, indem Einfall und Logik, Intuition und Konstruktion sich vermischten:

Selten mag ein Autor in der Lage sein, den Weg, auf dem sein Werk zustande gekommen ist, Schritt für Schritt wirklich zu verfolgen, aber die Bereitwilligkeit, mit der die von mir befragten Schriftsteller den Versuch unternommen haben, über diese Probleme auszusagen, beweist, dass mit dem pythischen Zaubernebel sich nur der umhüllt, der im eigentlichen Sinne als Künstler, als Artifex, nicht anzusehen ist. (Bienek 1962:11)

Dennoch verweisen alle befragten Schriftsteller □ Erzähler und Theaterautoren, darunter Heinrich Böll, Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch – auf ein Eigenleben des Kunstwerks, das eine durchgehende Planung nicht zulasse. Diese allseits kommentierte Verselbständigung des einmal begonnenen Kunstwerks vom Intellekt seines Schöpfers ist ein für den Interviewer überraschendes Phänomen:

[...] Das Eigenleben des Kunstwerks, von dem alle Autoren sprechen, auf das sie sich sogar berufen, wird genährt von rational nicht erklärbaren Elementen, die aus der Persönlichkeit des Künstlers stammen müssen. [...] Es stellt sich eine gewisse Scheu ein, an dieses Nicht-Erklärbare zu rühren, obwohl es gerade das ist, was am meisten Interesse beanspruchen mag. Eine gewisse Scheu auch, solche Sätze niederzuschreiben in einer Zeit, da unser Stil von technisierten Vokabeln bestimmt ist, da man gewohnt ist, nicht mehr von Erzählungen und Versen, sondern nur noch von Texten, nicht mehr vom Dichter, sondern vom «Mann in der blauen Schürze», nicht mehr vom Gestalten, sondern von der «Machbarkeit» zu sprechen. (Bienek 1962:13)

Weitere Aspekte, die Bienek interessieren, sind die Lust am Schreiben und die Bedingungen dazu. Er bezieht sich selbstverständlich ebenfalls auf frühere Dichter der Moderne und erlebt auch hier, angesichts der in seiner Wahrnehmung asketisch lebenden Berufsschriftsteller seiner Zeit, eine Überraschung:

Ich glaube, dass ich ein Arbeiter, ein Handwerker bin. Ich fasse Schriftstellerei streng als einen Beruf auf, als meinen Beruf. Ich muss sehr vieles schreiben, weil ich Geld verdienen muss, um mich und meine Familie durchzubringen... (Dürrenmatt, cit. in Bienek 1962:15)

Die Autoren der 1960er-Jahre stellen sich, immer gemäss Bienek, als seriöse und fleissige Handwerker dar, die nur durch stetige Arbeit zu ihrem Erfolg kommen. Auch verwenden sie kaum mehr die aufsehererregenden Stimulanzien, für die ihre Kollegen aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert berüchtigt waren. Der Reporter kommt zum Schluss, dass die zeitgenössischen Dichter höchstens eine gewisse Menge Zigaretten brauchten. Auf den im Band integrierten Fotos inszenieren sich gerade die jüngeren der interviewten Autoren meist mit der beliebten Pfeife –, einige äussern sich andernorts auch über den stimulierenden Alkoholkonsum. Doch diese Gewohnheiten nehmen sich im Vergleich als durchaus moderat aus:

Stimulantien braucht der Dichter von heute auch nicht mehr. Wir müssen es als ferne Vergangenheit, wenn nicht gar als Legende nehmen, dass de Quincey, Coleridge oder Valle-Inclán Opium assen, Artaud und Hardekopf Morphinum injizierten und Baudelaire sich die Haare grün färbte... Auch die Fama, dass Faulkner beim Schreiben Unmengen von Whisky verbrauchte, kommt uns unglaublich vor angesichts der Askese unserer Europäischen Autoren. (Bienek 1962:16)

Ein weiterer Aspekt, den Bienek berührt, ist das Engagement. Hier kommt er zusammenfassend zum Schluss, dass sich der Schriftsteller seiner Zeit für das soziale Engagement entschieden habe, «freilich ohne dogmatisch zu sein. Er ist bedacht auf Wirkungen. Aber der Glaube, der Schriftsteller könne die Welt verändern, ist geschwunden» (Bienek 1962:17).

Dieses ausgesprochene Interesse der Öffentlichkeit für das Phänomen des Autorenkommentars einerseits und die Disponibilität vieler Autoren zum Kommentieren ihrer Schriften und Poetiken andererseits, lässt sich auch in Italien feststellen. Unter dem Titel *Ritratti su misura di scrittori italiani* gibt Elio Filippo Accrocca 1960 einen umfangreichen, ca. 250 Einträge umfassenden Sammelband zu zeitgenössischen italienischsprachigen Dichtern, Erzählern und Literaturkritikern heraus, der nebst biobibliografischen Angaben auch *confessioni* der

Autoren enthält. Den Herausgeber interessiert gerade dieser Teil besonders, in welchem die Autoren über ihre eigene Arbeit schreiben:

[...] quello che maggiormente interessava al curatore era la «confessione», da parte dell'autore, del proprio carattere, degli orientamenti, del metodo di lavoro, dei segreti del mestiere, degli umori, dei propositi, e cioè il risultato di una vera e propria «intervista con se stesso». [...] Non quindi un arido elenco, ma tutto quanto potesse rappresentare di vivo nella esistenza e nell'opera dello scrittore. Un vero e proprio «autoritratto», un dialogo con se stesso, con i propri lettori e con la critica, senza reticenze e superando anche quel naturale disagio e quel senso di innata riservatezza che molti scrittori hanno. (Accrocca 1960:8)

Die verschiedenen Autorinnen und Autoren beantworten die Umfrage ganz unterschiedlich, einige scheinen auch nicht persönlich geantwortet zu haben. Vergleichsweise umfangreich ist beispielsweise Eugenio Montales Stellungnahme, die offenbar in den Folgejahren auch in Andri Peers Hände gerät, wie sich von seiner zweimaligen Publikation in deutscher Übersetzung ableiten lässt, im *Winterthurer Landboten* resp. in der *Tat*, mit unterschiedlichem Titel und begleitet von verschiedenen, ebenfalls von Peer übertragenen Montale-Gedichten (cfr. Peer III, *LB* 7.10.1966 sowie *Tat* 18.6.1970). In diesem berühmt gewordenen Aufsatz des Literaturnobelpreisträgers von 1975 werden verschiedene poetologische Punkte berührt, die Peer interessieren konnten: Montale ist u.a. der Ansicht, die Dichtung stelle gewissermassen den Niederschlag und den Keim kulturellen Seins dar und nicht etwa die Anhäufung von Wissen, die Bann vom modernen Lyriker verlangt:

O meglio, una convinzione l'ho avuta: che la poesia, oggi, sia la vetta, il germoglio di un fatto di cultura e non repertorio di notizie, aggiornamento di un uomo che si ritiene à la page. (Montale 1976:574)

Das Thema seiner Dichtung seien nicht einzelne historische Gegebenheiten, sondern «la condizione umana in sé considerata». Das bedeute nicht, dass der Dichter an der Aktualität nicht teilnehme, sondern dass er das Bewusstsein und den Willen habe, das Wesentliche vom Transitorischen zu unterscheiden. Auch äussert sich Montale über die allgemeine Entstehung von Gedichten, die er nicht erklären könne. Einem Gedicht gehe bei ihm eine lange Inkubationszeit voraus, in der Unvorhersehbares geschehe. Dann schreibe er rasch und ohne viele

Korrekturen, später lasse er sich von den Kritikern gerne seine Absichten erklären:

Non saprei spiegare come la poesia nasce in me: so solamente che ogni mia poesia è preceduta da una lunga e oscura gestazione, nella quale però non è contenuto nulla di prevedibile: né l'argomento, né il titolo, né l'ampiezza dello sviluppo. [...] Finito il periodo d'incubazione scrivo con molta rapidità e con pochi ritocchi. A cose fatte leggo i critici e scopro le mie intenzioni. Talora mi accade di non poter riconoscerle per nulla; altre volte imparo a ravvisare qualcosa di me che non sospettavo affatto. (Montale 1976:577)

Es ist nicht nachzuvollziehen, inwiefern Peer Ironie, Selbstironie und Understatement bei Montale in diesem Genre der Selbstdarstellung erfasst, wie sie schon seit dessen ersten «fiktiven Selbstinterview» zum Ausdruck kommen – so in *Intervista immaginaria* (1946), *Intervista con se stesso* (1951) und *Autointervista* (1971) –, die dann gemeinsam mit Montales Artikeln und Essays über Lyrik in der Sammelpublikation von Giorgio Zampa *Sulla poesia* erst seit 1976 dem interessierten Publikum wieder zugänglich sind. Auch Ironie und Selbstironie können als Maske betrachtet werden, die der Autor verwendet, um poetologischen Feststellungen und Erklärungen auszuweichen.

Weniger explizit sind Peers Bezüge zu profilierten Autoren der eigenen Generation. Als ein Vergleichs- und Orientierungspunkt könnte beispielsweise Hans Magnus Enzensbergers Werk (*1929) beigezogen werden. Der nur wenige Jahre nach Peer geborene, politisch engagierte und mit einer Arbeit zu Clemens Brentanos Poetik promovierte Literaturwissenschaftler, Kritiker und Dichter hat sich mit verschiedenen Aspekten poetologischer Fragen auseinandergesetzt und pointiert Stellung genommen²³⁵. Ganz unerwartet lassen sich tatsächlich Andeutungen einer Rezeption seiner Schriften aus den frühen 1960er-Jahren bei Peer feststellen²³⁶: In seiner Autorenbibliothek findet sich Enzensbergers Band *Gedichte. Die Entstehung eines Gedichts* in der durch ein Nachwort von Werner Weber begleiteten Zweitauflage von 1965. Am Aufsatztext selber hat Peer keine sichtbaren Spuren hinterlassen, doch lag im Buch eine Seite handschriftlicher Lese-notizen zu den Gedichten. In seinem weiter unten besprochenen Aufsatz *Tant*

²³⁵ Zum Einfluss Enzensbergers auf die nächste Generation cfr. Schneider 2008:192ff.

²³⁶ In einem Brief an Hendri Spescha, B-1-SPEH, 4.6.1973, nennt er Enzensberger als Beispiel eines «poet grit».

per dar ün tschüt in fuschina von 1968 bestehen aber offensichtliche inhaltliche Übereinstimmungen zu Enzensbergers Text, und somit ein konkreter Berührungspunkt, der von Interesse sein kann (cfr. unten 3.2.1.). Eingangs dieses Essays betont Enzensberger – ähnlich wie in seinem mehr als dreissig Jahre später unter Pseudonym erschienenen Band *Das Wasserzeichen der Poesie*, wo auf die Diskrepanz zwischen den zahlreichen Dichtern und dem spärlichen Publikum verwiesen wird: «Schreiben wollen sie alle, aber lesen?» –, dass Poesie gesellschaftlich unbeliebt oder sogar unerträglich sei, dass deshalb das Sprechen und Schreiben über Poesie die Poesie selber ersetzen sollen (cfr. Enzensberger 1965:55 sowie 1999:V). In seinem ganz dem Strukturalismus verpflichteten Ansatz geht Enzensberger davon aus, dass das Gedicht – der Text – mit seiner Entstehung nichts zu tun habe und nur aus sich selbst verständlich sei, oder gar nicht. Eine Erläuterung durch den Verfasser findet er ärgerlich, weil dies dem Eingeständnis an ein Ungenügen des Textes selber sehr nahe komme. Die Entstehung des Gedichts interessiert ihn also nicht um dessen Interpretation zu ergänzen²³⁷ – eine Interpretation muss in seiner Sicht von fremder Hand sein, will sie mehr als sekundäres Gerede und Indiskretionen beibringen (cfr. Enzensberger 1965:57). Die Frage nach der Genese eines Werks erscheint ihm jedoch aus einem ästhetischen Gesichtspunkt zentral:

Ich halte dafür, dass sie [die Entstehungsfrage] nicht zu umgehen ist. Unabhängig von ihrer Technik und ihrer Doktrin erfordern alle Werke, die heute entstehen, die Reflexion auf ihre Entstehung. Das lässt sich vielfältig belegen, vor allem dort, wo jene Reflexion thematisch wird [...]. (Enzensberger 1965:61)

Nach einer zusammenfassenden Bezugnahme und Würdigung der bereits oben erwähnten Poetiken von Poe, Valéry, Majakowski und Benn zeichnet Enzensberger anhand ihm vorliegender Entwürfe die Entstehung seines Gedichts *an alle fernsprechteilnehmer* nach. Dabei hält er ausdrücklich fest, er habe kein ideologisches Ziel, wolle nichts beweisen, und hoffe somit, der Gefahr einer «erfundenen» Rekonstruktion zu entrinnen. Ihm geht es nur darum, anhand eines konkreten Beispiels und der dazu vorliegenden Dokumente die Entwicklungsschritte

²³⁷ Als Leserin dieses Aufsatzes möchte ich doch festhalten, dass, entgegen Enzensbergers expliziter Absicht, sein auktorialer Kommentar für die Verständlichkeit des Gedichtes Entscheidendes beisteuert. Für eine Stellungnahme zum Autorenkommentar in der Lyrik cfr. auch Pusterla 2010.

zu diesem Gedicht offenzulegen, ohne daraus allgemein Gültiges zum Wesen der Dichtkunst auszusagen. Die Übung als solche ist also ganz ähnlich wie das Unternehmen Poes, allerdings haben sich inhaltlicher Anspruch und formelle Voraussetzungen während des dazwischen liegenden Jahrhunderts grundlegend verändert. Ein auffälliger inhaltlicher Aspekt von Enzensbergers Dichtung ist sicher sein linkspolitisches Engagement.

Ein weiterer Aufsatz Enzensbergers, *Scherenschleifer und Poeten* in Benders oben präsentierter Anthologie²³⁸, kann wegen eines intertextuellen Bezugs in Peers virtueller Bibliothek vorausgesetzt werden: In dem 1969 aufgelegten Gedicht *Cun chargia leiva* verwenet Peer ein Messer in einer Metapher die nur in einer auf das Schreiben übertragenen Bedeutung ausgelegt werden kann:

Cun chargia leiva (1969/2003:191)

Nu spettar fin cha l'erba t'crescha
tanter la dainta d'pè.
Guard'alà,
cha'ls ogets sun chans chi sgniclan
per cha tü stettast qua.

5

Mo tü,
sfrach'aint las vaidrinas
e schnuata las pantominas
chi't tegnan lià
e va.

10

Ün curtè vala daplü co ün sdun.
Tira'l our da la daja,
perche id ais greiv da terrar il luf
be culs mans.

15

Nu cuntriari:
piglia il curtè
e va
be sainza tour cumgià.

²³⁸ Durch Hans Benders redaktionelle Arbeit bei der «Zeitschrift für Dichtung» *Akzente* ist ein persönlicher Kontakt zum Herausgeber dokumentiert: In einem Antwortbrief bestätigt Bender die Aufnahme des Gedichts *L'alba / Morgengrauen* in der Frankfurter Zeitschrift, cfr. Ausgabe August 4/1961 sowie Brief vom 8.9.1959, Peer SLA, B-2-BEN.

Biert hat dieses Gedicht für eine Einzelbesprechung ausgewählt, und nimmt besagten Vers 11, «Ün curtè vala daplü co ün sdun», als Titel für seine Interpretation. Biert sieht das Messer denn auch als Metapher für das geschliffene Wort des Dichters, einem unbequemen Künstler:

I dà umans, e l'artist es ün da quels, chi nu pon esser oter co aventüriers. I vöglian müdar il muond, i sun revolucionaris cun arsaja nunsazchabla da far scuviertas. I van a l'attacha, i sun agressivs. Als dormulaints disturbna d'incuntin, per quels chi dischan adüna schi ed amen suna zuond malcumadaivels, i tils dan sülla nerva cun lur reclamöz, cun lur picuogliadas zoppadas, cun lur perpetna dumonda molestusa suainter la vardà. Lur sincerità es ün acid penetrant, e schi sun poets, schi lur tschantscha es ün curtè tagliaint. Il pled es l'arma dal poet, e plü bain molada ch'ella es e daplü vistas ch'el ha da terrar il luf, da gnir maister cul adversari. Cün üna lingua ordinaria, grossera, malcultivada nun ha'l gnanca dad improvar a sfidar il luf. Mo cun ün vierv molà a fil dvainta'l ferm e fa temma al luf²³⁹.

Der Künstler, der mit seinem abenteuerlichen Leben die Welt verändern wolle, sei für den gewöhnlichen Bürger sehr unbequem. Als Waffe in dieser Auseinandersetzung brauche der Dichter das Wort; wenn dieses gut genug geschliffen sei, könne er seinen Gegenspieler einschüchtern. Nun ist auch der Titel von Benders Band *Mein Gedicht ist mein Messer* ein Zitat der Beitragsüberschrift eines politischen Autors, Wolfgang Weyrauch, der hier vertritt, das Gedicht sei die Waffe des Dichters, mit der er die Welt verändern könne. Die politisch-revolutionäre Tat des Dichters sei eben das Wort. Auch Enzensbergers Beitrag im Band knüpft bei Weyrauchs Titel und dem irritierenden Bild des Gedichts als Messer an, das er vorerst konkret zu interpretieren versucht²⁴⁰. Über die Materialität des Gedichts kommt er zur diesbezüglich «herrschenden Lehre» im Deutschland der 1960er-Jahre, zu Benns Ästhetik, die er in der Folge für seine Art zu schreiben in Frage stellt. Diese Ästhetik spreche vom kalt gehaltenen «künstlerischen Material», ohne dieses genauer zu umschreiben. Für ihn selber gehöre zu diesem «künstlerischen Material», abgesehen von der eigentlichen Sprache, vor allem der «Gegenstand», über den der Dichter spricht, die Aktualität, die «auf den Nägeln brennt». Doch damit ändere sich die physikalische Grundgegebenheit von Benns Ästhetik wie auch die Vorstellung davon, wozu sich ein Gedicht

²³⁹ Biert 1970, zu Biert als Kritiker auch 4.2.1.3.

²⁴⁰ Enzensbergers Aufsatz wurde erst bei der erweiterten Taschenbuchauflage von 1961 integriert.

eigne (cfr. Enzensberger 1969:144-145). In seiner Sicht solle es in der aktuellen Diskussion um die Wahrheit einen entscheidenden kommunikativen Beitrag leisten und nicht in erster Linie ein ästhetisches Kunstwerk sein:

Wenn es nach mir ginge – und soweit es nach mir geht –, ist es die Aufgabe des Gedichts, Sachverhalte vorzuzeigen, die mit andern, bequemeren Mitteln nicht vorgezeigt werden können, zu deren Vorzeigung Bildschirme, Leitartikel, Industriemessen nicht genügen. Indem sie Sachverhalte vorzeigen, können Gedichte Sachverhalte ändern und neue hervorbringen. Gedichte sind also nicht Konsumgüter, sondern Produktionsmittel, mit deren Hilfe es dem Leser gelingen kann, Wahrheit zu produzieren. Da Gedichte endlich, beschränkt, kontingent sind, können mit ihrer Hilfe nur endliche, beschränkte, kontingente Wahrheiten produziert werden. Die Poesie ist daher ein Prozess der Verständigung des Menschen mit und über ihn selbst, der nie zur Ruhe kommen kann. (Enzensberger 1969:146-147)

Mit dieser ausdrücklichen Leserorientierung des zeitgenössischen Gedichts stellt sich Enzensberger in Opposition zur hergebrachten, und auch von Benn vertretenen Auffassung, das Gedicht habe einen monologischen Charakter und sei eine «anachoretische», an niemanden gerichtete Kunst²⁴¹. Damit es aber beachtet werde, sollte das Lesen Vergnügen bereiten, allerdings sei dies «in aller Regel ein schwieriges Vergnügen» sei (ib.). Zum Schluss kommt Enzensberger auf den Status des Dichters oder «Gedichteschreibers» zu sprechen. Er findet die hergebrachte Stiltrennungsregel nicht nur in Bezug auf die Wertung von Tragik und Komik fragwürdig, sondern auch auf diejenige der verschiedenen Berufe und Tätigkeiten: Würde und Unsterblichkeit des Dichters sind ihm gleich wichtig wie die Fähigkeiten eines Handwerkers, beispielsweise des Messerschmieds. Provokativ oder ironisch stellt er vor allem die Brauchbarkeit des Gedichts, gerade wie die Brauchbarkeit eines Messers, in den Vordergrund (cfr. ib., S. 147-148).

Das Messer kommt in Andri Peers Gedichten wiederholt als archetypischer Gegenstand vor, der auch symbolhaft als «Verstand / Intellekt» interpretiert

²⁴¹ «Vor allem aber hat es mir die Frage: an wen ist ein Gedicht gerichtet, angetan – es ist tatsächlich ein Krisenpunkt, und es ist eine bemerkenswerte Antwort, die ein gewisser Richard Wilbur darauf gibt: Ein Gedicht, sagt er, ist an die Muse gerichtet, und diese ist dazu da, die Tatsache zu verschleiern, dass Gedichte an niemanden gerichtet sind». Benn 2001:16.

werden kann²⁴², der Vergleich zwischen Messer und Löffel ist hingegen auffällig. In Peers Vokabular ungewöhnlich ist auch das Nomen «oget», es könnte ein textueller Bezugspunkt zu Enzensbergers «Gegenständen» sein. (Allerdings wäre, folgen wir der offenbar später und in eckigen Klammern eingefügten Angabe zum Datum «[1960]» auf einem ersten Gedichtentwurf, eine direkte Intertextualität auszuschliessen, cfr. Peer SLA, A-1-h/4). Peers Objekte stellen zwar, auch in Bierts Interpretation, das traditionelle Umfeld dar, aus dem das «Du» auszubrechen aufgefordert wird. Der Durchbruch der Glaswand kann ohne weiteres als «revolutionär» gelten, jedoch nicht auf der politischen Ebene, die Enzensberger meint. Wie sich auch weiter unten zeigen wird, setzt Peer zwar eine gesellschaftliche Beteiligung und ein soziales Engagement des Künstlers und Schriftstellers voraus, die sozialistisch orientierte politische Bewegung dieser Jahre zeichnet sich in seinem Werk jedoch nicht ab und die Werke engagierter Erfolgsautoren dieser Jahrzehnte finden in seinen Schriften nur einen geringen Widerhall. Sicher gefiel Peer grundsätzlich der traditionelle Dichterstatus besser als der von Enzensberger vorgesehene. Ein nicht zu unterschätzender Faktor für die politische Orientierung – nicht nur in Bezug auf Peer, sondern auf die romanische Kulturbewegung als Ganzes – ist die von Dainotto (2000) hervorgehobene Feststellung, dass Regionalkulturen eher zur Erhaltung als zur Revolution tendierten und eventuelle Sozialkonflikte im Kleinen eine andere Dynamik entwickelten²⁴³.

Mit einem Jahrzehnt Verspätung setzen auch rätoromanische Medienschaffende und Literaturkritiker das neue Genre der Gespräche mit Schriftstellern ein. Ein hervorragendes Beispiel ist das Autorenportrait mit Andri Peer von Hendri Spescha in der Fernsehsendung *Balcun tort* vom 27.5.1973, aus dem in der vorliegenden Arbeit mehrfach zitiert wird. Dass sowohl Redaktor als Autor mit der Sendung zufrieden sind, ist dem diesbezüglichen Schriftwechsel zu entnehmen. Spescha zeigt sich enthusiastisch, schiebt den Verdienst auf Peer und ist davon überzeugt, dass dies für das romanische Fernsehen ein einmalig «starker und substanzieller» Dialog sei. Peer seinerseits zeigt sich erfreut über das «natür-

²⁴² Cfr. die Gedichte *Tagl*, *Cuolmen da la stà* und *Per tour l'inchant*, dazu auch Andry 2012.

²⁴³ Cfr. Dainotto 2000:24-25, cit. 25: «Regions» [...] tend to solve class conflicts within their homogeneous organic identity of people and land: they suggest, if not a wholesome nation, at least a contiguity of wholesome communities, each integral in its place.» Unter Einbezug der bei Valär 2012 erarbeiteten Voraussetzungen für das Rätoromanische als Nationalsprache müsste dieser Aspekt bei Peer in einem weiteren Zusammenhang erforscht werden.

liche» Gespräch, in dem er sich dank Speschas Geschicklichkeit wohl gefühlt habe. Dass er die Sendung dem verantwortlichen Redaktor Spescha gegenüber als «Filmlein» bezeichnet, kann aber doch als ziemlich herablassend gelesen werden, auch relativiert Peer die Gültigkeit der Aussage, indem er eine Zugabe verlangt. Dennoch attestiert er der Sendung die erwünschte Gründlichkeit:

Mic ed jeu vein la ferma perschuasiun ch'il portret seigi gartegiaus oreifer. Da miu saver ha il Balcun tort aunc mai purtau entochen ussa in dialog pli ferm, pli natural e substanzius che quei. Ti eis d'ina preschientscha absoluta. [...] quei portret ch'ins ha saviu far mo cun Tei, grazia a Tia spontanitad e Tiu dinamissem spirtal.

Meis char Hendri,
grazcha dimena amo üna jada per l'intervista gragiada uschè natürala impustüt grazcha a Tias indschignaivlas dumondas *qui m'ont tout de suite mis à l'aise*. Meis figl ha chattà il filmet²⁴⁴ massa teoretic, oters nun han inclet (quels chi nu san rumantsch han natüral gnü pac). Mo eu craj chi's sto as concentrar sün ün tema e provar dad ir a fuond. E quai vaina fat: co's faja poesia lirica in rumantsch? Natüral cha'l fabulist, il raquintader in mai (quel chi tocca terra minchantant) e'l dramaturg sun ün pa gnüts a la cuorta; mo quai as poja far ün'otra jada, che?²⁴⁵

Auch Camartins Band *Rätoromanische Gegenwartsliteratur in Graubünden*, in dem der damalige Nationalfonds-Stipendiat durch die Präsentation von Interviews mit acht Autoren und Interpretationen zu ihrem Werk einen Beitrag zur Analyse von «Ideologien im kulturellen Leben von sprachlichen und sozialen Minderheiten» erarbeitet, folgt diesem Trend der Werkstattgespräche (Camartin 1976:5, dazu 4.3.4.).

3.1.2.3. Die Ästhetikdiskussionen der 1960er-Jahre

Die 1960er-Jahre sind auch in Schweizer Literaturkreisen von grundsätzlichen Ästhetikdiskussionen geprägt. Ein diesbezügliches Beispiel ist die Jahresversammlung des Schweizerischen Schriftstellerverbands (SSV) vom 12.-14. Juni

²⁴⁴ Diese Bezeichnung könnte auch als Wiedergabe der Stimme des Sohnes oder als Understatement Peers verstanden werden.

²⁴⁵ Spescha in B-3-SPE, 16.5.73 sowie Peer in B-1-SPE, 4.6.1973. Mic Feuerstein war der Kameramann, das *Balcun tort* ein Sendegefäß rätoromanischer TV-Sendungen.

1964, welche dank dem Vorstandsmitglied Andri Peer erstmals im Oberengadin stattfindet (dazu 3.2.3.). Neben den viersprachigen Autorenlesungen für die Schulen im Bergell, im Ober- und Unterengadin und für das interessierte Publikum steht das Thema «Alt und jung in der schweizerischen Literatur der Gegenwart» mit den Referaten der beiden Literaturkritiker und Leiter des Kulturressorts wichtiger Tageszeitungen Werner Weber (*NZZ*) und Frank Jotterand (*Gazette de Lausanne*) im Mittelpunkt. Im Jahresbericht des SSV wird dies folgendermassen zusammengefasst:

[...] bildet [...] das Generationenproblem in der Literatur unseres Landes den Hauptgegenstand der Verhandlungen, dem die einführenden Referate in französischer und deutscher Sprache von vornherein allgemeine und gespannte Aufmerksamkeit sicherten. Während *Frank Jotterand* die Folge der Generationen in der zeitgenössischen Literatur der Suisse romande um Ramuz als Ausgangs- und Angelpunkt unter vorwiegend formalen und stilistischen Gesichtspunkten kennzeichnete, wies *Werner Weber* nach, dass in unserem deutschen Sprachgebiet die Begriffe «jung» und «alt» nicht nach den Lebensjahren bestimmbar sind. «Alt» ist, wer geschichtlich denkt, am Überlieferten hängt, möglichst viel davon zu retten sucht und im Vertrauen auf die Menschheit trotz allem, was wir erlebt haben, nicht erschüttert ist – «jung», wer in der Geschichte Trug, Täuschung und Enttäuschung sieht, demgemäss den überlieferten Werten Zorn, Hohn und Verachtung entgegenbringt und allen Glauben an die Menschheit radikal verloren hat. Diese Extreme mit ihren zahllosen gemässigten Spielarten finden sich bei Schriftstellern aller Lebensstufen und bilden zwei unvereinbare Gruppen, deren Zusammenprall das Leben unserer Zeit in der Literaturgeschichte dialektisch formt. Aufgabe der Literaturkritik ist es, diese Dialektik zu beleuchten und die Leistungen beider Gruppen auf Qualität und zukunftssträchtige Keime zu prüfen. (SLA SSV: Sachdossiers)

Schliesslich führen 1970 bekanntlich die zunehmenden Spannungen wegen unterschiedlicher Vorstellungen zur Funktion der Vereinigung und zur Funktion und Ästhetik von Literatur zur Abspaltung der Gruppe Olten und zum Austritt einer ganzen Reihe von prominenten Autoren aus dem SSV. Der Abspaltung vorausgegangen war der Zürcher Literaturstreit um die sich verändernden Ästhetikvorstellungen, ein Disput, der bis nach Deutschland einiges Aufsehen erregte: In seiner am 17. Dezember 1966 gehaltenen Dankesrede für den ihm verliehenen Literaturpreis der Stadt Zürich verunglimpft der Germanistikprofes-

sor Emil Staiger pauschal die *littérature engagée*. Verschiedene Autorinnen und Autoren fühlen sich persönlich angegriffen, es folgt eine publizistische Auseinandersetzung grösseren Ausmasses um die «sittliche Gesinnung» in der Literatur. Aus den publizierten Artikeln wird ein Bruch zwischen den Generationen und deren Einstellung zu Kunstschaffen und Literaturwissenschaft sichtbar, eine *querelle des anciens et modernes* gewissermassen, deren gesellschaftspolitischer Hintergrund kurz darauf in den Jugendunruhen von 1968 einen bedeutend radikaleren Ausdruck findet. In der mit den, gemäss Dürrenmatt, nicht besonders gefährlichen Waffen der Schriftsteller ausgetragenen Auseinandersetzung²⁴⁶ werden einige Divergenzpunkte dieser Kulturdebatte sichtbar, und es stellen sich erstmals Fragen bezüglich der Rolle der Schweizer Germanistik während des Nationalsozialismus²⁴⁷.

Für eine ganze Generation engagierter Autorinnen und Autoren stehen inhaltliche Aspekte im Vordergrund ihres Schaffens, die einen zunehmenden Einbezug von Politik, Zeitgeschichte, Soziologie und Psychologie in die Literatur nach sich ziehen (cfr. Hohler 1967:134). Der aufklärerische Ansatz dieser Jahre erwartet demnach von einer aktuellen Literatur nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine gesellschaftspolitische Stellungnahme, ein Anspruch, welcher der in den 1930er-Jahren entwickelten Literaturbetrachtung und der ganz am Text orientierten «Stilkritik» des etablierten und bekannten Professors völlig entgegenläuft²⁴⁸. In den Reaktionen auf Staigers Rede verwehren sich u.a. Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch gegen eine staaterhaltende Literaturpfl-

²⁴⁶ «[...] denen stehen nur Feder und Tinte zur Verfügung, Kugelschreiber und Bleistifte, und auch eine Schreibmaschine lässt sich im Nahkampf nur schwerfällig einsetzen [...]» (Dürrenmatt 1968:89).

²⁴⁷ Für eine Sammlung von Artikeln und Analysen zum Zürcher Literaturstreit cfr. Höllerer 1967 und 1968, sowie Michael Böhler, *Der «neue» Zürcher Literaturstreit. Bilanz nach 20 Jahren*, in: Albrecht Schöne (ed.): *Kontroversen, alte und neue*, Tübingen, Bd. 2, 1986:250-262, das entsprechende Kapitel in Werner Webers Briefwechsel aus Feitknecht 2009 sowie das Kapitel *Der Zürcher Literaturstreit* in: Peter Rusterholz u. Andreas Solbach (edd.), *Schweizer Literaturgeschichte*, Stuttgart, 2007:311-314. Zum nationalsozialistischen Bezug insb. Max Frisch, cit. in Höllerer 1967:109: «Ich unterstelle dir nichts, Emil Staiger, ich meine nur dies: wer auf eine Bühne tritt und insbesondere auf diese Bühne, steht in der Zeit und hat sich dieser Zeit bewusst zu sein, damit sein Vornehm-Gemeintes nicht (wider seinen Willen) Wasser auf die Knochenmühle sehr gewisser Leute sein kann; die Naivität des apolitischen Gelehrten ist an diesem Platz nicht statthaft.»

²⁴⁸ Zur Literaturwissenschaft in den 1930er-Jahren cfr. Julian Schütt, *Unbewältigte Vergangenheit. Emil Staiger und die Schweizer Germanistik*, in: *Die Weltwoche*, 8.8.1995 sowie *Germanistik und Politik: Schweizer Literaturwissenschaft in der Zeit des Nationalsozialismus*, Zürich, 1996.

ge, wie sie in totalitären Regimes verschiedener Couleur zum Ausdruck komme. Die Autoren ihrer Generation beschäftigten sich mit ganz anderen Fragestellungen, unter anderem mit der Suche nach einer zeitgemässen Sprache, welche sich einerseits vom Pathos der faschistischen Propaganda abheben solle und anderseits dazu taue, aktuelle Dinge und Gegebenheiten zu benennen:

[...] ich denke [...] an die Problematik, der sich jeder Schriftsteller von einigem Ernst ausgesetzt sieht: eine Sprache zu erarbeiten, die wieder etwas besagt, die unseren Erfahrungen in dieser Epoche standzuhalten vermöchte, die unsere Skepsis nicht einfach beurlaubt, um poetisch sich geben zu können, und die Gläubigkeit nicht mit Wunschdenken verwechselt, die vor Realitäten nicht zu erröten braucht, die einzubeziehen wagt, was sie zu überwinden hofft: die Kloake und die lichtscheuen Räume. (Frisch 1967:124)

Diese Literatur verabschiedet sich dezidiert von schöngeistiger Beschäftigung mit den klassischen Vorbildern und von einem elitären Kultur- und Gesellschaftsverständnis, sie betrachtet die soziale Realität vielmehr vom Rand her und von unten, wie beispielsweise Hugo Loetschers Erstling *Abwässer: ein Gutachten* (¹1963) sehr bildhaft zeigt. Aus dem Zürcher Literaturstreit gehen wichtige poetologische Schriften hervor, u.a. von Peter Bichsel, Peter Handke, Hugo Loetscher und Otto F. Walther, welche das sozialpolitische Engagement der Literaten aufzeigen²⁴⁹. Konkreter Anlass für die Abspaltung der Gruppe Olten waren denn auch Unterstellungen gegen linkspolitische Intellektuelle und Schriftsteller im *Zivilverteidigungsbuch*, die inmitten des Kalten Krieges vom Vorsteher des Schweizerischen Justiz- und Polizeidepartements unterstützt wurden. Gemäss der im Jahresbericht 1970 des SSV festgehaltenen Erklärung können die dissidenten Schriftsteller die «politische Indifferenz» des SSV «nicht gutheissen und betrachten seine gewerkschaftlichen Bemühungen als unzureichend.» (SSV SLA, Sachdossiers, Jahresbericht 1970:5).

Wie stellt sich nun Andri Peer zu diesen Fragen kulturpolitischer Aktualität? In der Korrespondenz mit dem Kulturchef der NZZ Werner Weber, von dem sich Peer für seine literarische und publizistische Tätigkeit einiges erhofft, findet sich

²⁴⁹ Cfr. auch Friedhelm Rudolf, *Poetologische Lyrik und politische Dichtung. Theorie und Probleme der modernen politischen Dichtung in den Reflexionen poetologischer Gedichte von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Frankfurt a.M., 1988.

auch ein Kommentar zum *Literaturstreit*. Aus diesen Zeilen wird ersichtlich, dass Peer die Auseinandersetzung nur oberflächlich mitverfolgt hatte²⁵⁰. Er äussert sich in vermittelnder Haltung:

[...] Im Streit um die Rede Emil Staigers, wo Du Deinen Freund mit Recht in Schutz nimmst, sind zuviel Missverständnisse, glaube ich. Zu diesen hat mein verehrter Hochschullehrer Staiger im zweiten Teil seiner Ausführungen allerdings Anlass gegeben. Er hätte nicht derart verallgemeinern dürfen, glaube ich. So müssen sich einige Schaffende betroffen fühlen. Und mit der Nennung von Namen wäre es auch nicht getan gewesen. Ist es nicht zu verfänglich, eine ganze Literaturepoche unter den moralischen Hammer zu bringen, statt, wie er es sonst macht, satt am Text zu bleiben? Hätte er begonnen: «Eine Tendenz in der modernen (deutschen) Literatur scheint mir bedenklich» und hätte er dann auf einige verwiesen, bei denen jene unterirdische oder unterschwellige Strömung der (goethisch verstandenen) Sittlichkeit spürbar (d.h. lesbar) ist, so wäre der Entrüstungsturm nicht losgebrochen. Die Reaktion auf die Festrede (ich habe sie nur gelesen, nicht gehört) hat aber bewiesen, dass das Gefühl für Literatur in Zürich lebendig ist, und das scheint mir das Erfreuliche an der Sache.

Andri Peer tritt 1951 dem SSV bei und amtiert von 1963-1972, in einer seiner schwierigsten Perioden, als Vorstandsmitglied des Verbandes. Wie den Akten des SSV zu entnehmen ist, engagierte er sich in verschiedenen Bereichen, vor allem für die seiner Herkunft und seiner beruflichen Tätigkeit entsprechenden Überbrückung sprachkultureller Grenzen und für die Literaturvermittlung in den Schulen. Die Briefe in der Nachlasskorrespondenz und im SSV Archiv zeigen aber auch, dass Peer gerade im Konflikt, der die Spaltung des Vereins zur Folge hatte, eine Vermittlerrolle gesucht hat, war er doch schon aus pragmatischen Gründen dagegen, dass sich zwei Schriftsteller-Vereinigen bilden würden. Seine Argumentation trägt er, nach dem Rücktritt aus dem Vorstand als «Privatmann», in einem Brief an Bichsel «zuh. der sog. Gruppe Olten», nochmals wie folgt zusammen:

²⁵⁰ Peer geht davon aus, der Literaturpreis sei an Weber und nicht an Staiger gerichtet gewesen. Am Ende des Briefes verweist er auf eines seiner Gedichte: «Ich danke für den Abdruck von *Schnee*, den Du so schön plaziert hast. (Die Rechte, Du weißt es, sind bei mir.)», dazu unten, 3.2.2.1. Integraler Abdruck des Briefes vom 25.12.1966 in Feitknecht 2009:244.

[...] Die Starken seid jetzt Ihr, die Stars, die Astronauten der helvetischen Literatur. Ihr seid es freilich auch dank Eurer wesentlicheren Produktion, Eures zeitgenössischen Bewusstseins und engagierten Wirkens, das gebe ich freimütig zu.

Doch auch der alte Verein hat sich gewandelt: zum Guten, wie ich feststellen möchte. Im Grunde steht nicht mehr so viel Geröll zwischen den beiden Gruppen, es sei denn, dass man die Steinblöcke vor Tagesanbruch noch mit Leuchtfarbe anstreiche. Nun, Ihr seht es vielleicht anders, das sei zugestanden, spürt nach wie vor die Kluft gähnen. Verzeiht, ich bin eine konziliante Natur (halb Bohème, halb Patriarch) und träume halt doch von einer Wiedervereinigung, wo wir uns alle legitim umarmen und betrinken könnten. [...] Was mich anbelangt [...] bin ich mit dem Herzen ebenso fest bei Euch wie beim alten Verein. Vergessen wir eine[s] nicht: die literarische Produktion ist in unserem Land ohnehin derart erschwert – durch die Kleinheit des Gebiets, durch die Schwierigkeiten der Verbreitung, die Beschränktheit der Verlage, die Vielsprachigkeit – viva la Grischa! – dass man schon aus eizzeitlicher Solidarität heraus zusammenstehen müsste, ein Credo zu schöpferischem Tun, zur gegenseitigen Unterstützung und Verständigung befürworten müsste. Und dies abgesehen von den materiellen Nachteilen, die eine andauernde Trennung beider Vereinigungen bringen dürfte. Ich glaube, dass wir uns auf die Länge keinen derartig engstirnigen Separatismus im literarischen Schaffen der sehr Guten und der weniger Guten leisten können. (Peer, B-1-BICH 1972/2011:374f.)

Aus den «paar Jahren», wie Peer meinte, sind ein paar Jahrzehnte geworden, bis sich die beiden Gruppierungen wieder vereinigt haben, einen Teil der Argumente hat er vorweg genommen. Dennoch, in seinen Ausführungen wird dem politischen Aspekt dieser Abspaltung zu wenig Beachtung geschenkt, war doch wohl gerade die sozialistische Ausrichtung der neuen Vereinigung ein wichtiger Hinderungsgrund für Peer und weitere Autoren, den bekannteren Kollegen zu folgen. Trotz seiner Offenheit für die Anliegen der engagierten Autoren²⁵¹ scheint sich in diesem Spannungsfeld zwischen Kultur und Politik auch eine Demarkationslinie abzuzeichnen, an der sich Peers «Modernität» in seinem Zeithorizont messen lässt: Wie die folgenden Kapitel zeigen, galt Peers Engagement dezidiert der Kulturvermittlung, einerseits der allgemeinen bündnerro-

²⁵¹ Cfr. auch den Schluss des Artikels für den *Schweizer Buchhandel*, 1963: «[...] eine Schicksalsfrage für jedes neue Buch, ob der Schweizer fest zu seinem kleinen Land stehe oder ob er ihm öffentlich den Prozess mache, was nicht beweist, dass er die Schweiz nicht liebt.»

manischen Literatur, anderseits der modernen Lyrik insbesondere aus Italien und Frankreich. Auch abgesehen von der Literatur war er einer kulturellen Öffnung gegenüber durchaus aufgeschlossen – im bildnerischen Bereich etwa, oder im Filmschaffen. Für Politik in einem engeren Sinn scheint er sich hingegen weniger erwärmt und interessiert zu haben. Das politische Weltbild des sozialen Aufsteigers Peer, der sich auch in der offiziellen Schweiz als Intellektueller zu profilieren suchte, war weitgehend werterhaltend und konventionell. Eine *litterature engagée*, wie sie bei Bichsel und Frisch, bei Loetscher, Muschg oder Giovanni Orelli zu finden ist, lässt sich bei ihm nicht ausmachen, dies zeigt sich sowohl in Peers Publizistik als in seinem literarischen Werk. In seinen Briefen, insbesondere an Biert, äussert er zwar seine Besorgnis im Zusammenhang mit den Kraftwerkprojekten, welche den Inn zu beeinträchtigen oder gar zu zerstören drohten, auf pointierte Weise. In seinen Engadin-Gedichten spielt der Fluss eine wichtige Rolle als «Seele» des Tals (dazu Riatsch 2010). Im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Autoren, beispielsweise zu Armon Planta, findet die Sorge um die Erhaltung einer intakten Landschaft bei Peer jedoch nur sehr bedingt einen literarischen Ausdruck²⁵². Ein Engagement zu Gunsten von sozialpolitischen Veränderungen wird erst von jüngeren bündnerromanischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern formuliert, etwa von Hendri Spescha, Clo Duri Bezzola, Tina Nolfi oder Silvio Camenisch, zum Teil Exponenten der 1968er-Generation. Andri Peer hingegen beteiligt sich an gesellschaftspolitischen Diskussionen nur distanziert und scheint den Parametern seiner frühen Erwachsenenjahre im Geist der Aktivdienstgeneration verhaftet zu bleiben. Demnach scheint Politik für ihn kein eigentlich poetisches Thema zu sein. Eine persönliche Einstellung kommt allenfalls in den Erzählungen aus dem Militärdienst zum Ausdruck, eine diesbezügliche Erinnerung wird auch in der Spätprosa *Il traditur da la patria* (1982) verarbeitet. Sieben Jahre nach Meienbergs historischer Reportage *Die Erschiessung des Landesverrätters Ernst S.* publiziert, zeigt diese Version die Sicht eines Betroffenen. Im Horizont der damals aktuellen Vorstellungen gerade in Schriftstellerkreisen musste Peers Position reaktionär wirken und bekräftigte den Eindruck, dass er für seine Zeit massgebliche Einstellungen literarisch nicht verarbeiten wollte oder konnte, was insgesamt der Wahrnehmung seines Werks gerade in einem gesamtschweizerischen Kontext in diesen Jahrzehnten wohl eher abträglich war.

²⁵² Cfr. den Brief Peers an Biert vom 18.2.1953 und das Gedicht *Prada* 1985/2003:453 sowie unten, 3.2.3.; zum Engagement weiter Autoren Truttmann 2009 sowie Ganzoni 2003.

Der Widerspruch zwischen der angestrebten Öffnung im Hinblick auf eine kulturelle Aktualität einerseits und dem Bestreben nach der Erhaltung einer herkömmlichen, ländlichen Tradition andererseits, zeigt sich also in der zurückhaltenden politischen Position Peers sehr deutlich, ist jedoch wie bereits Eliot 1948 bekräftigt, kein individuelles sondern ein strukturelles Phänomen der Regionalliteratur. Während die literarischen Tendenzen der 1960er- und 1970er-Jahre zusehends nicht nur formell sondern auch inhaltlich-politisch eine Abgrenzung zur Vergangenheit erarbeiten, müssen die romanischen Autoren versuchen, ihr Publikum dort zu erreichen, wo es steht. Obwohl Peers Herkunftsgesellschaft eigentlich auch zur sozialen Peripherie zu zählen ist, war sie von einer Arbeiterbewegung weit entfernt. Wie aus mehreren seiner Äusserungen hervorgeht, betrachtete Peer zwar ein Engagement des bedeutenden Intellektuellen durchaus als «wesentlich» und zeitgemäss²⁵³. Auch lassen sich keine Berührungsängste in der Zusammenarbeit mit sozialistisch orientierten Schriftstellern und Redaktoren, wie etwa mit Hilty und Lehner feststellen²⁵⁴. Ein ausdrücklich linkes Engagement hätte in den 1950er- und 1960er-Jahren bei einem romanischen Publikum jedoch wenig Rückhall gefunden und wäre wohl auch einer gesellschaftlichen Reputation in Peers Winterthurer Umfeld nicht zuträglich gewesen. Doch über die Jahrzehnte veränderte sich die gesellschafts-politische Wahrnehmung auch in der romanischen Bildungsschicht. Nachdem Peer bereits in den frühen 1950er-Jahren das Bestehen eines Resonanzfelds zwischen der künstlerischen Arbeit und den verschiedenen Publikumsreaktionen als wichtigen Faktor für die kreative Spannung hervorhob, bleibt es fraglich, ob er diese Entwicklung für sein Spätwerk richtig eingeschätzt hat. Doch abgesehen von diesen ideologischen Inhalten zeigt sich an Peers Arbeiten durchaus seine Aufmerksamkeit für den Zeitgeist (cfr. 4.3.4.).

²⁵³ Cfr. z.B. seinen Artikel von 1962 zu den italienischen Schriftstellern, dazu 3.2.2.1.

²⁵⁴ Cfr. dazu auch 4.3.3. Dass Peer grundsätzlich neugierig war und nicht unbedingt von Vorurteilen geleitet, lässt sich auch dem folgenden Briefauszug aus seiner Pariser Zeit entnehmen: «Her suna stat in üna radunanza comunista. Mo i nun ha dat bler da verer. Id eiran pachifics sco'ls pumpiers davo l'exercizi». Peer-SLA, B-1-BIE, 9/10.10.1947. Selbstverständlich hat Peer verschiedenste Impulse erfahren, wovon hier lediglich einzelne vertieft werden. Insbesondere die Seite der kulturpolitischen Diskussion in Frankreich könnte noch stark ausgeweitet werden, einen Zugang dazu geben Genettes Ausführungen zu den Kolloquien in Cerisy, cfr. 1987.

3.2. Poetologisches in Publizistik und nachgelassenen Schriften

Andri Peers meta-poetische Gedichte und Artikel stehen in der Kontinuität seiner Lektüren und seiner weiteren Publikationen sowie im Kontext einer von einigen Autoren initiierten Erneuerung der romanischen Kulturbewegung. Wollen wir seiner Persönlichkeit gerecht werden und die Skizzierung seiner poetologischen Vorstellungen möglichst breit abstützen, ist es deshalb unabdingbar, das ganze Werk einzubeziehen, was nach einer systematischen Erfassung der Bibliographie nun erstmals möglich ist. Die publizistische Arbeit im Bereich Literatur soll hier übersichtsmässig dargestellt und am Beispiel der Tourismus-Thematik vertieft werden²⁵⁵. Im Detail betrachtet werden sollen insbesondere die Interpretation der romanischen Literatur und das literarische Erneuerungs-Programm. Nebst den publizierten Schriften und den Werkmanuskripten sind im literarischen Nachlass Peers erwartungsgemäss die Tagebücher – einige wurden in leicht überarbeiteter Form auch publiziert – und die Korrespondenz besonders aufschlussreich, auf die in der Folge je nach angesprochener Thematik Bezug genommen wird.

3.2.1. Der Autor und der private Epitext

Andri Peer war, wie seine Frau Erica Peer-Studer festhält, jemand, der jeden rostigen Nagel aufbewahrte²⁵⁶. Da erstaunt es nicht, dass auch seine literarische Hinterlassenschaft eine ansehnliche Menge von handschriftlichen und maschinengeschriebenen Entwürfen, Vorarbeiten und Skizzen zur Erarbeitung und zu den Übersetzungen seiner Gedichte umfasst²⁵⁷. Neben den Tagebüchern ist die Korrespondenz mit Autorinnen und Autoren, mit Schriftstellervereinen, Verlagen, Zeitungs- und Zeitschriftenredaktionen besonders aufschlussreich. Doch hat Peer diese Schriften ganz offensichtlich nicht nur um des Sammelns willen aufbewahrt, oder weil er keine Zeit mehr fand, seine Schriften zu ordnen. Aus vereinzelt Äusserungen wird vielmehr ersichtlich, dass er sich des Forschungsinteresses für Autorenmanuskripte und Korrespondenzen durchaus bewusst war

²⁵⁵ Weitere Themen Peers wie Film, Fotografie und Kunst können in diesem Rahmen nicht gewürdigt werden.

²⁵⁶ Cfr. Erica Peer 1994 und 2003.

²⁵⁷ Cfr. das vorläufige Nachlassinventar in Word-Format.

und dass er wohl hoffte, auch sein Werk würde dereinst von dieser Seite her aufgearbeitet. Neben der Aufbewahrung verschiedenster vor-, nach- und meta-textueller Zeugnisse zu seiner Arbeit zeigt auch Peers Einbezug des *épitexte privé* in die publizistische Arbeit, dass er beispielsweise beim Briefeschreiben gelegentlich an ein breiteres Publikum dachte. In der Theorie wird der private Charakter solcher Schriften durch die Präsenz eines vertrauten Adressaten für die Korrespondenz, bzw. der eigenen Person als Adressat für die Tagebücher und vor-textlichen Dossiers definiert²⁵⁸. An einigen Beispielen werden in der Folge Peers Einschätzung und die Kommentare fremder und eigener poetologischer Schriften dargelegt.

3.2.1.1. Zu Autorenkorrespondenzen

Sicher war Rousseau ein prominentes, jüngeres Vorbild für zahlreiche Denker und Schriftsteller, die ihre Gedanken und ihre subjektive Innerlichkeit in Form von Korrespondenzen und Tagebüchern festgehalten haben. In vielen Fällen wurden diese Schriften auch publiziert, oder dann bewusst oder unbewusst der Nachwelt überlassen. Insofern Autorenkorrespondenzen Aussagen zum Werk enthalten, hält Genette fest, dass diese in Bezug auf den Erstadressaten eine paratextuelle Funktion ausüben und, mit grösserer Distanz, eine einfache paratextuelle Wirkung auf weitere Leser: Während der Autor eine genaue Vorstellung davon hat, was er einem bestimmten Korrespondenten über sein Werk mitteilen möchte – ein Brief an den Verleger wird anders sein als einer an einen Freund – hat seine Mitteilung für ein späteres Publikum weniger konkrete Bezugspunkte. So muss also bei einer späteren Lektüre für das Verständnis auch diese erste paratextuelle Funktion einbezogen werden. Mit diesem Vorbehalt kann die Korrespondenz als Zeugnis für die Entstehungsgeschichte des Werks, oder in Bezug auf nicht realisierte Werkprojekte beigezogen werden (cfr. Genette 1987:376-377). Briefe können Kommentare von Erstlesern beinhalten, die nicht selten zu wichtigen Änderungen von Manuskripten geführt haben. Weiter können sie Aufschluss geben über Freuden und Leiden vor, während und nach bestimmten Publikationen. Den schriftstellerischen Formen der Korrespondenz und des Tagebuchs von angesehenen Autoren – und diesem *gestus des homme de lettres* – spürt Peer nach und pflegt sie selbst seit jungen Jahren. In einem pro-

²⁵⁸ Zum privaten Epitext gehören auch Manuskripte und Korrespondenzen, cfr. dazu die Definitionen von Genette 1982 und 1987, die oben detailliert besprochen werden, cfr. 1.4.3.

grammatischen Artikel *Ingio sun las chartas da noss poets?* hebt er den literarischen Wert für die Nachwelt insbesondere der Autorenkorrespondenzen hervor und beschreibt ihn im Detail:

Noss meglders poets nun han be scrit mo id han eir vivü. E da lur vita savain nus zuond pac. Be üna part da lur impissamaints e persvasiuns, be tschertas scleridas da lur temperamaint sun entradas aint ill'ouvra, be pacs mumaints elevats han els tgnü per bön da transpuoner in poesia. Blers oters, na main degns, han els dat a lur diaris ed impustüt a lur chartas. Là as han els sentits libers dad ögliadas buondriusas, eir preservats da la rigurusa cluppa da l'avegnir. [...] Las chartas, quai muossan eir quellas renomnadas correspondenzas chi implan üna nöbla curuna da la litteratura mundiala, nu sun be üna fontana biografica da las plü amplas e plü fidadas chi lava suvent malinclettas e fals davent da l'ouvra cuntschainta, mo eir ün'ouvra d'art inaspettada, üna cuntrada cun sendas da surpraisa chi invüdan a spassegiar. Tscherta, las chartas fuorman ün gener mez-litteraric, cumpuonü minchatant sainza premura, cun tocs stüfchantants da sapchantadas e novitads banalas, e quel chi las scriva nu pensa pel solit da t'illas publicar plü tard. [...] Scha pro ün s'approasma ella a l'elevaziun sublima dal poem in prosa, schi's spordscha ella a tschel per la mordainta invectiva polemica; da l'insai filosofic il plü cludi tendscha seis intschess fin pro las bugliaintas erupziuns da l'amur sensuala. [...] E na d'inrar chattast tü illa charta, tardiv lectur, il credo artistic cha teis autur vaiva taschantà als contemporans. Inclina't davant la spüerta generusa da quels chi nu sun buns da star sainza regalar gnanca davo morts! (Peer III, *FL* 3.10.1952)

Dabei meint Peer nicht, dass diese Autorenbriefe das ganze Werk erhellen könnten – «l'ouvra d'art resta plü chafuolla co tuot las cisternas, plü misteriusa co tuot ils chastels da las tarablas, plü impenetrabla co la s-chüra not» (Ib.) – doch meint er, sie seien eine der ergiebigsten biographischen Quellen, sie könnten Missverständnisse zum Werk ausräumen und ausserdem bereite diese «halb-literarische» Form in ihrer Vielseitigkeit ein grosses Lesevergnügen. Schlussendlich könnten nachkommende Lesende gerade in diesen privaten Schriften nicht selten dem künstlerischen *credo* ihres Autors begegnen. Deshalb äussert Peer nachdrücklich die Ansicht, dass geeignete Teile der Korrespondenzen romanischer Autoren – er nennt Muoth, Fontana, Lansel, Decurtins, Chasper Pult – als Teil des kulturellen Erbes zu publizieren seien. Peer ist sich dabei sehr bewusst, dass Briefe auch Intimes und Privates beinhalten und ihre Edition nicht mit

Blick auf die Sensation, sondern vielmehr mit der notwendigen Sorgfalt herausgegeben werden müsste. Er selber hat nachweislich in Hinblick auf die «edizioni centenara» auch Lansels persönliche Notizen und Korrespondenzen einbezogen. Im Übrigen scheint es sich bei diesem skizzierten Editionsprojekt von Briefen romanischer Autoren um eines seiner zahlreichen, nicht umgesetzten *desiderata* für die romanische Literatur zu handeln, sind doch bis auf den heutigen Tag romanische Autorenbriefe nur auszugsweise publiziert worden²⁵⁹. Wie sich in der Korrespondenz Biert nachlesen lässt, bemüht sich Peer um eine gewisse Kunst des Briefeschreibens, die er aber nicht genauer umschreibt. Er betrachtete den Brief als Möglichkeit, aktuelle Gedanken zu formen und zu ordnen und hofft, die Briefe könnten seinen Freunden das geben, was seinen anderen Schriften offenbar nicht gelänge:

[...] Mo eu m'inrùel suvent ch'eu abandon vi e plü ün art da scriver chartas vers il qual eu crajaiva ed eir provaiva da'm muntar. La charta ha üna granda valur d'intensità per quel chi t'illa survain, el chi bütta oura ils chanvats da si'intshertezza sül prà d'incletta e bainvuglientscha cha l'ami ans spordscha, ell'ha la valur d'ün bagn da l'orma per quel chi t'illa scriva. Perche cun quai cha Tü scrivast üna charta stoust at zavrar da teis impissamaints amo chods da sang e nerf, tü stoust t'ìls dar ün uorden (almain indavorouda la plü bassa categoria da las cumbinaziuns geometricas) e [tscherchar] ils impissamaints madürs per la penna sco maruns our da la chalur da teis fatschögn intern. [...] Perquai e na per ramassar ouvas posthumas giavüschess eu da scriver bunas chartas, chartas chi dan a meis amis quai cha meis oters scrits nu sun para buns da'ls dar. (Peer, B-1-BIE 1952/2011:304f.)

1955, nach Erhalt eines teilweise sehr kritischen Gutachtens zu seinen Gedichten²⁶⁰, bittet Peer Biert um die Rückerstattung seiner Briefe, weil er beabsichtige, verschiedene Textsorten zu einer nächsten Publikation zu verbinden:

²⁵⁹ In Briefen an Cla Biert von 1951-1955 erwähnt Peer eine ganze Reihe von umzusetzenden Projekten, mit denen er sich bei entsprechender «Futterkrippe» auch gerne befasst hätte, für Beispiele cfr. B-1-BIE, 20.4.1951 oder 20.8.1955 (cit.). Für romanische Autoren-Korrespondenzen cfr. u.a. Giacun Hasper Muoth, *Cronica* 2, Chur 1994:228ff. sowie Lucia Walther 1994, *Briefwechsel* im Quarto-Dossier zu Andri Peer sowie *Zum 100. Geburtstag des Dichters Gian Fontana. Die Diskussion um die Bedingungen der literarischen Produktion in der Korrespondenz von Gian Fontana*, in: *Quarto* 8-1997:110-115 und Ganzoni 2001.

²⁶⁰ Zur Enttäuschung über mangelndes Echo cfr. unten, 4.1., zum Gutachten von 1955 4.3.1.3.

Uossa taidla: eu pens da metter ün pa insembel tscherts texts sparpagliats in gasettas e scrignous, insais chi'm fessan plü dalet in ün faschicul: provas sur da cuntradas grischunas impustüt, tocs diari chi s'affan sco quels publichats in gasetta e lapro extrats da mias chartas. Tü sast bain ch'eu met in mas scrivandas da quai ch'oters noudessan plüchöntschi in ün diari o dafatta sün fögls d'ün insai; quai ais meis möd da'm svindichar vers meis isolamaint. Eu vess üna brava vöglia da repassar las chartas scrittas a Tai chi sun las plü persunalas e las plü lungas, e verer sch'eu nu poss landroura adampchar üna modesta raccolta. Fast dimena il bain da'm trametter quella balla d'strom tessü in frasas, schi T'ais pussibel na davo la metà ochover, perche là n'haja vacanzas e'm mettess landervia. Dast dal cheu o brich? Falistoccas dad Andri, che? Mo Tü vezzarast ch'eu'S pardersch ün giantaret gnanca mal, piccant, varià e fich rumantsch. Sainza «far abüs» da la lingua (Quels povers da spiert am fan malavita, Ta dia). (Peer, B-1-BIE 1955/2011:310f.)

Obwohl dieses Projekt nicht in der vorgesehenen Form umgesetzt wurde – zwei Jahre später erscheint der Band *L'ura da sulai* (1957), «Essays zum Lob des Landes mit Tagebuchauszügen», welcher dem oben formulierten Projekt recht nahe kommt, aber keine Briefe enthält – ist dieser Wunsch als ein Glücksfall zu betrachten, wurden so doch seine über 80 Briefe und Karten von 1947 bis 1955 aus dem frühen, lebhaften Briefwechsel erhalten, der für den Werdegang beider Autoren sehr aufschlussreich ist. Von den Jahren 1955-1974 fehlen hingegen praktisch alle Briefe Peers, denn sie wurden offenbar von Biert vor seinem Umzug oder während seiner Krankheit mit vielen weiteren Dokumenten, die uns heute interessieren könnten, entsorgt²⁶¹. Auch in Bezug auf die Poetik bleibt wohl der Briefwechsel Peer-Biert von 1944 bis 1980 der reichste Fundus, war Biert doch gerade in den Anfängen die wichtigste Vertrauensperson Peers und ein aufmerksamer Kenner und Kritiker seines Werks und zudem während vieler Jahre die erste Adresse für gemeinsame literarische Projekte (cfr. auch unten 4.2.). In diesen Briefen äussert Peer in den frühen Jahren grundlegende Gedanken zu den verschiedensten Aspekten der dichterischen Arbeit von der Kreation zur Rezeption, welche er teilweise später in publizistischer (z.B. in den Artikeln zur Stellung des romanischen Schriftstellers) oder poetischer Form (z.B. in den Gedichten zum Engadin) an ein breiteres Publikum richtet.

Die Korrespondenz im Nachlass Peers umfasst über 250 Adressaten. In Bezug auf poetologische Äusserungen von Belang sind unter anderem Briefwechsel

²⁶¹ Für die Seite von Biert cfr. auch Page u. Ganzoni, in: *ASR* 2010 sowie Ganzoni 2008.

mit weiteren Autoren, zu denen Peer ein Vertrauensverhältnis hatte oder suchte. Ein Beispiel dafür ist folgende Kürzestfassung seiner Poetologie in einem Brief an Maurice Chappaz: «Je cherche un language nouveau en romanche, rythmé oui, mais saccadé, quelquefois rocailleux, montagnard» (Peer SLA, B-1-CHAP, 12.8.1968). In späteren Jahren nimmt Peer gerade romanischen Autoren gegenüber eine eher mentorhafte Position ein, und gibt über sein eigenes Werk weniger preis (cfr. auch Ganzoni 2001). Die punktuelle Auswertung von Briefen in dieser Studie ergänzt also die publizierten poetologischen Schriften. Für die Erforschung grundlegend bleiben die oben angedeuteten Vorsichtsmassnahmen bezüglich des entworfenen Selbstbildnisses, zeigt uns doch schon der sehr unterschiedliche Ton, der für die jeweiligen Briefpartner gewählt wird, die differenzierte Ausrichtung der Schreiben.

3.2.1.2. Funktionen des Tagebuchs

Primär an sich selbst adressiert der Schreibende, wie gesagt, seine Tagebücher, Notizen aller Art und Werkentwürfe, welche ebenfalls zu Zeugnissen für poetologische Vorstellungen und Auseinandersetzungen werden können. Dabei lassen sich diese Dokumente in der Praxis oft nicht so genau gegeneinander abgrenzen, wie dies ein theoretischer Zugang suggerieren könnte, enthalten doch viele Manuskripte auch persönliche Notizen und Kommentare, während in den Tagebüchern gelegentlich Werkansätze skizziert sind. Gemäss Genette ist das Tagebuch-Führen eine Gewohnheit moderner Autoren, bei den «Klassikern» wurde sie selten ausgeübt. Die subjektiven Autorenäusserungen stehen oft im Gegensatz zu weiteren zugänglichen Informationen, beispielsweise beurteilen sie nicht selten ihre Werke ganz anders als die Kritiker. Da Tagebücher nicht unbedingt regelmässig geführt werden, geben sie bereits aus zeitlicher Sicht kein lückenloses Abbild eines Autorenlebens wieder. Auch bildet das Tagebuch keine absolute «Wahrheit» ab, sondern zeigt viel eher einen inneren Monolog der absichtsvollen Selbstüberzeugung, der öfter an eine Inszenierung grenzt. Bei verschiedenen Autoren wurde zudem festgestellt, dass sie gerade während intensiven Schreibphasen kaum Tagebuch führten und ihre Schreibarbeit dort wider Erwarten wenig Niederschlag findet (cfr. Genette 1987:389-398).

Andri Peers Tagebuch-Aktivität hat reichhaltige Spuren hinterlassen²⁶², doch sind die Einträge bereits in Bezug auf die konkreten Materialien nicht fortlaufend. Die Diskontinuität seiner Notizen ist vielmehr geprägt durch äussere Gegebenheiten wie Auslandsaufenthalte, Reisen, Probleme und Krankheiten. Sie sind auf Loseblättern und Heften aller Grössen und Farben überliefert, die nur sporadisch zueinander in Bezug gesetzt sind. Ein Beispiel dazu ist das Pariser Tagebuch von 1948, aus dem hier öfter zitiert wird. Ein weiteres ist das Lavin-Tagebuch von 1960-1973, notiert in einem ledergebundenen Buch aus dem 18. Jahrhundert, in welches schon frühere Eigentümer geschrieben hatten. Peers Einträge dort beginnen mit der Feststellung: «Qua cumainza a scriver Andri, qua illa savur da seis vegls, ingio ch'els amo tiran il flà e'm guardan sur la givella» (cfr. Peer SLA, C-1-d/20). So zeichnen sich in diesen Notizen bestimmte Lebensmomente ab, während viele andere gar nicht erscheinen. Die ersten persönlichen Notizen im Nachlass datieren von 1944, die letzten von 1985. In einigen der ersten Hefte sind auf der Anfangsseite Drohungen gegen allfällige Leserinnen und Leser angebracht, die sich unerlaubterweise mit diesen Seiten beschäftigen sollten. Verschiedene der Tagebucheinträge wurden nachträglich mit Notizen in Hinblick auf eine Publikation versehen. Auf einigen Seiten finden sich auch erste Skizzen und Gedanken zu Gedichten, beispielsweise für *Stà* (dazu 2.3.2.2.).

Mit der Publikation von explizit autobiographischem Material hat Peer mehrfach experimentiert – für die romanische Literatur sah er dies als innovativ an – und dafür verschiedene Ausdrucksformen gefunden, von einzelnen Gedichten (z.B. *Cumpagnia* und *Bunatscha*²⁶³) zu Aphorismen und Essays (z.B. die bereits erwähnten Beiträge in *Tizzuns e sbrinzlas*, *Vuschs giò da palantschin* und *Meis cudeschs*) bis zu Tagebuchauszügen. Die ersten *Paginas da diari* erscheinen 1957, die Abschnitte sind zwischen 1948 und 1956 datiert und stellen ausgesuchte fragmentarische Szenen dar, die teilweise Valéry's *Histoires brisées* (1950) nachempfunden sein könnten, einem Band, der sich auch in Peers Bibliothek findet. In einem Vorwort führt Valéry diese Kurztexte ein, die aus Ideen spontan entstanden seien und manchmal aus wenigen Worten bestünden, aus einem Titel oder einem Keim:

²⁶² Cfr. dazu die Dokumente im Nachlass unter der Signatur C-1-d.

²⁶³ Cfr. dazu Riatsch 2008 und 2010:138ff.

Je l'écris comme si ce fût là le commencement d'un ouvrage. Mais je sais que l'ouvrage n'existera pas, je sens que j'ignore où il irait, et que l'ennui me prendrait si je m'appliquais à le conduire à quelque fin bien déterminée. Au bout de peu de lignes ou d'une page, j'abandonne, n'ayant saisi par l'écriture que ce qui m'avait surpris, amusé, intrigué [...]. (Valéry 1950:10)

In Peers Kurzprosa finden persönliche Lektüren und das eigene Suchen in Bezug auf das Schreiben Erwähnung, ein Thema das auch in späteren Tagebüchern wiederholt angesprochen wird. Gedanken zum eigenen Schreiben leiten über zu einer Programmatik für die romanische Literatur. Auch die Überarbeitung von Manuskripten wird als «ün dals plü bels passatemps» (Peer II, 1957:64) beschrieben, doch muss dieser «Zeitvertreib» warten, denn die Lehrer-Pflicht hat Vorrang. Diese Verhinderung des Künstlers durch die Berufspflichten wird gleichfalls in mehreren Briefen an Biert problematisiert:

Impressiun ch'eu pudess, ch'eu stess scriver prunas. Ais quai il vair surleivg? Singulars e passagers inscunters culs «eus» chi voulan nascher. Che am claman els our da lur stitta s-chürdüm? Che's voul müdar? Mia ravaschia da paglioulaint ais inglüminada d'insainas. Eu stögl cuorrer, eu stögl crodar, eu stögl chattar –. (Peer II, 1957:59-60)

Obwohl der Titel praktisch identisch ist, sind die *Paginas dal diari* von 1982 ausschweifend und vermehrt persönlicher oder gar intimer Natur.²⁶⁴ Eingangs greift Peer hier auf frühere Tagebücher zurück, beginnend mit 1945, mit einzelnen Einschüben aus den bereits publizierten Abschnitten. Ein wichtiges Thema sind die für die Publikation stark bearbeiteten und ausgiebig kommentierten Lektüren sowie allgemeine Gedanken zur Literatur. Viel Raum nimmt hier auch der Kommentar zur Rezeption seines Werks ein. Im Übrigen handelt es sich um allerlei Notizen aus dem Alltag, von Zeit zu Zeit finden sich auch meta-poetische Anmerkungen. Darin kommentiert er u.a. das Tagebuch-Schreiben als solches, welches er nicht als Kunst betrachtet (cfr. Peer II, 1982:114, nach Notizen von 1950). 1975 hält er fest, das Tagebuch-Schreiben sei nicht nur für diejenigen, die Schwierigkeiten hätten – er zählt sich zu dieser Kategorie – sondern es würde auch dazu dienen, dem Vergessen entgegenzuwirken um später die Erinnerung aufzufrischen. Er würde manchmal Tagebuch führen, mit

²⁶⁴ Cfr. auch den Umfang von 10 Seiten im 1957 gegenüber den 66 Seiten von 1982.

monate- oder jahrelangen Pausen dazwischen, dann wieder täglich (cfr. Peer II, 1982:137). Andernorts erwähnt er die einfache Lust am Schreiben und die Notwendigkeit, zwischen verschiedenen Ausdrucksformen abzuwechseln. Gerade bei der Lektüre dieser letzten Tagebuchpublikation kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass diese Art zu schreiben dem Autor weniger Energie und Konzentration abverlangt, als eben literarisches Schreiben, und dass sie gelegentlich als Ersatz für etwas dient, dem er in den letzten Lebensjahren nicht immer gewachsen scheint. Tatsächlich beklagt er sich z.B. in Briefen an Biert über einen zeitweisen Mangel an Energie. Die Folgen für eine hochstehende literarische Produktion bestätigt Peer indirekt im Spitaljournal vom 8.6.1977, indem er festhält, damit Gedichte und Erzählungen gelängen, müsste er in hervorragender Form sein:

La stanglantüm svainta be plan. Eu'm saint eir vaira abattü. L'unic mez ais lura da leger o da tadar musica. [...] Da scriver poesia nun haja gnanca improvà. Quai voul bler daplü energia – eu vez danouv – e lura il sen critic per strichar o per mantgnair. [...] Gugent vessa, scha gniss pro da metter in net amo ün o duos raquints. Eir quai po gragiar be sch'eu'm saint fich bain²⁶⁵.

Peer bestätigt hier die von andern Autoren und Kritikern gemachte Beobachtung, dass das Schreiben über das Schreiben oft auch der Bewältigung von Schreibblockaden diene. Dem Erscheinen der Tagebuchseiten von 1982 folgte denn auch ein Verriss durch Iso Camartin: Nach der Feststellung, früher wären Autoren-Tagebücher höchstens für respektvolle Spezialisten im Nachlass zugänglich gewesen, als aufbewahrtes Rohmaterial der im Werk realisierten, künstlerischen Metamorphose. Doch nun sei die Publikation von Privatem aus Autorenleben an der Tagesordnung und würde das Publikum besonders ansprechen. Ihn würden literarische Tagebücher von bekannten Autoren höchstens in Bezug auf ein hervorragendes Werk interessieren und nur durch dieses ihren Wert erhalten, alles andere könnte höchstens die Sensationslust befriedigen. Peers poetisches Werk würde seiner Meinung nach grundsätzlich durchaus ein solch vertieftes Interesse für die Persönlichkeit begünstigen, die vorliegenden Tagebuchseiten aber seien leider nichts weiter als billiges Geschwätz (cfr. Camartin 1982:264-265). Trotz des Zutreffenden in Camartins Urteil enthalten

²⁶⁵ C-1-d/37, in überarbeiteter Form auch in Peer II, 1982:155.

diese Seiten einige interessante Hinweise auf Peers Poetik. Gerade die Spannung, aus welcher der künstlerisch veranlagte Mensch arbeitet, wird in publizierten und unpublizierten Notizen wiederholt erwähnt:

Quista saira'm n'haja dispittà cul pittur. El disch cha minchün stess verer da gnir ün sabi. Mo che, n'haja dit sch'el vegn a da quella da verer tuot in equilibr e sta salda. Che eschan sainza ils cuntrasts, las tensiuns. El vezza tuot be culla fuormla Dieu e diavel e metta l'uman tanteraint. Der versöhnte Mensch (crusch) muss versöhnen. Que vala disch el daplü co tuot art. Mo l'artist mai nu sarà balchà, concilià o lura be per cuorts e passagers mumaints. (Peer SLA, C-1-d/7: Royaumeont, 17.10.1947)

Eu'm dumond che chi sarà mia vita d'artist in seguit a mia tscherna oura Winterthur. El am gratulescha. Eu nu til zoppaint meis dilemma tanter il dovair e l'aventüra. Jacob nomna quai üna ficziun, siond l'aventüra interna incuntschainta. Eu prov da muossar via sülla libertà d'artschaiver la cuolpa, la cuolpa sco dscherm da l'ouvra d'art. Per el nun es quai brichafat üna paina, siond el stat liber da tscherner adüna danöv sia via, «o lura», agiundscha'l surriond fin, sia aporia²⁶⁶.

Die komplexe Beziehung zwischen dem Schreibenden und seinem Publikum und die Erwartung des Autors, von seinem Leser herausgefordert und angeregt zu werden, werden im Tagebuch wiederholt erwähnt (dazu 4.1.). Auch der Widerspruch zwischen einem erhofften Leben voller Spannung und Abenteuer als Grundlage für eine lebhaft literarische Produktion und dem gelebten, gelegentlich verdrässlichen, bürgerlichen Alltag in der Schweizer Kleinstadt wollen nicht immer zusammen passen:

Id ais alch curius culla lavur dal scriver. Plaschair, ideas, bsögn d'expressiun, schi, mo eir cundiziun, ambiaint. Il meglder scu va in malura sün nosch terrain. Ün tschert möd da viver sco meis uossa stendschainta davoman ils buns impuls e daffatta ils preludis d'üna lavur früttaivla – la scoula cun seis pseudoethos dal dovair – la famiglia cun sia ura animalica e choda – quista cità sainza umur e schlantsch e aventüra e las cunvenziuns ch'ün ais bun da schmetter pür cul repar d'üna gronda clamada. (Peer-SLA, C-1-d: Tagebuchblätter, o.D. [1954])

²⁶⁶ Peer II, 1982:116, wörtlich übernommen aus C-1-d/9, 1951. Diesen Aspekt der «Schuld» als «Keim» für das Kunstwerk erwähnt Peer auch andernorts, z.B. im Tagebuch von 1982:115 in Bezug auf T.S. Eliot.

Neben den eigentlichen Tagebüchern liegen in Peers Nachlass auch weitere Schriften zur Poetik. Ein diesbezügliches Beispiel ist die undatierte Carbon-Kopie eines Schreibens für einen unbekannten Zweck mit dem Titel: *Beziehungen zur französischen Literatur und (vermutlich) durch diese empfangene Einflüsse*. Hier schreibt Peer irgendwann nach 1977 über seine Lektüren und insbesondere über «seine» französischen Autoren. Während er viele nur beim Namen nennt, finden sich bei einigen doch noch weitere Angaben, so u.a. für Michaux und Valéry, dessen *Variété* er ja auch während des Spitalaufenthalts 1977 wieder hervorge-nommen hat:

[...] mein Lieblingsautor des Pariser Jahrs: Henri Michaux, den ich später auch in der Weltwoche besprach und immer wieder zur Hand nehme (die magische Seite, das Surreale, die schöpferische Imagination). Michaux und Valéry sind im Zentrum meines Interesses geblieben [...] Die Einflüsse der französischen Literatur über so lange Zeit (c. 40 Jahre) der Beschäftigung mit ihnen, sind sicher vorhanden aber nicht leicht zu exemplifizieren, da ich ja nicht französisch schreibe... Es dürften also Themen, Motive sein, die mich ansprachen, wie die *Variété* von Valéry als Vorbilder für kristalline Klarheit des Stils und Eleganz bei aller Gedankenschärfe [...]. (Peer III, 1978/2011:58f.)

Solche Feststellungen des Autors können als Bestätigung intertextueller Bezüge und poetologischer Orientierung dienen. Auf spezifische Aspekte wird beim entsprechenden Thema eingegangen.

3.2.1.3. Fremde und eigene Werkmanuskripte

Im Gegensatz zum Tagebuch könnte das Werkmanuskript als reines Dokument betrachtet werden, doch auch hier verweist Genette auf den vorwiegenden Zeugnischarakter in Bezug auf paratextuelle Aspekte, und auch hier ist bei der Interpretation Vorsicht geboten, denn bereits die Hinterlassenschaft stellt, wie bereits erwähnt, eine Willensbekundung des Autors dar. Peer selbst hat vor allem im Zusammenhang mit seiner Linsel-Edition, aber auch in Hinblick auf seinen Würdigungsartikel zu Gion Antoni Huonder mit Autorenmanuskripten gearbeitet, zudem wusste er über die Arbeitsweise einiger ausgewählter Dichter Bescheid, wie insbesondere aus einem Artikel zum Stil hervorgeht: Der Essay *Facilità dal stil*, resp. *Leivezza da stil* erscheint 1948 im Organ des romanischen Schriftstellervereins *Novas litteraras* und, in leicht überarbeiteter Form, in der

Kurzprosa-Edition *Tizzuns e sbrinzlas* 1951. Der Autor geht der Frage nach, warum wohl der gewöhnliche Leser meine, ein einfach zu lesender Stil bedeute, dass der Text mit Leichtigkeit produziert wurde. Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt gibt er als Beispiel für bestimmte Arbeitsweisen die Namen grosser Autoren an; Heine und Tolstoj, Keller, Dostojewsky und Goethe ordnet er Werkstatttypologien zu. Es lässt sich so feststellen, dass sich Andri Peer bereits vor dem allgemeinen Interesse für die Autorenpoetiken der 1960er-Jahre mit Manuskripten berühmter Schriftsteller und deren Aussagekraft beschäftigte. Anlass dazu geben beispielsweise Besuche in der Bibliothèque Nationale de France während seines Pariser Aufenthalts von 1948, wo Manuskripte von Heine, Balzac und Flaubert aufbewahrt werden (cfr. dazu die Korrespondenz mit Jon Pult). In Gottfried Kellers letzter Wohnung am Zeltweg in Zürich war bis in die 1940er-Jahre das «Dichterzimmer» zugänglich, in dem auch Arbeitsmanuskripte gezeigt wurden. Denkbar wäre auch Peers Besichtigung von Manuskripten in Privatsammlungen aus dem Kreis des Lesezirkels Hottingen²⁶⁷. In seinem Essay vertritt Peer jedenfalls die allgemein verbreitete Ansicht, der wahre Künstler verstecke instinktiv die Mühen seiner Arbeit hinter der Lebendigkeit seines Werks, so dass der Schaffensprozess dort nicht sichtbar werde:

[...] perche cha la fadia, la süjur nu das-chan nimia cumparair in art. Il vair artist zoppa cun premura instinctiva sa prestaziun davo la vitalità preschainta da si'ouvra. (Peer II, 1951:13)

Bereits 1945 hatte Peer in einer Werkpräsentation darauf hingewiesen, dass die Autorenkniffe nicht sichtbar werden dürften, das Werk solle vielmehr natürlich und einfach daher kommen (cfr. Peer III, *FL* 11.5.1945). So meint er, sei es auch verständlich, dass der «einfache Mann», der sich überall auskenne, nur nicht in Sprachenfragen, nicht merke, welch schmerzhafter Entstehungsprozess – Peer braucht auch hier die Metapher «döglias» (Wehen)²⁶⁸ – hinter einem Roman oder einem Gedicht stehe: Der Diskrepanz zwischen den Mühen des Schriftstellers während der Produktion und der Leichtigkeit des Werks gehe nämlich ein schmerzhafter Konflikt zwischen Denken und Sagen, zwischen Emotion und

²⁶⁷ Gemäss Aussagen von Peter Stocker, Mitherausgeber der historisch-kritischen Gottfried Keller-Ausgabe, Zürich, 1996- , cfr. auch <http://www.gottfriedkeller.ch>.

²⁶⁸ Cfr. dazu auch die metaphorische Sprache Duri Champells, unten 3.3.1.

Ausdruck im Schreibvorgang voraus (cfr. Peer II, 1951:13). Dies schreibt Peer fast wörtlich früher auch in einem Brief an Biert:

Minchün chi ha senti quella dolorusa discrepanza tanter ispiraziun ed expressiun, quel tremend sigl cha l'anim comoss sto far per as deliberar ill'armonia da la lingua poetica, quel po presumer quala chi'd ais la violenta paschiun da l'artist. (Peer, B-1-BIE 1949/2011:295f.)

Der Schreibende kann also seine Vorstellungen und Erwartungen nicht immer realisieren, denn die praktische Umsetzung einer Idee in eine künstlerische Form gelingt nur im besten Fall. 1968, zu einer Zeit also, als das poetologische Interesse *en vogue* ist (cfr. 3.1.2.), wird dieser Essay für eine Schulfunksendung zur Funktion und Technik des Erzählens nochmals aufgenommen²⁶⁹. In der Dokumentation des *Radioscola*-Begleitheftes werden Peers Ausführungen mit einem Arbeitsmanuskript aus der auch als SJW-Heft erschienenen Kurzgeschichte *Immez la chavorgia / Halt in der Schlucht* illustriert, die fast halbseitige Legende dazu ist eine verkürzte Version des genannten Artikels:

Il manuscrit ais la prüma fatscha dal raquint. Quel chi sa leger laint vezza bainquant: schlantsch o esitaziun, passadas reuschidas da bella prüma e s-chavatschs da correctura. Dimperse²⁷⁰ la prüma staisa scritta a man nun ais adüna quel eloquaint protocol da lavur cha'l filolog sperescha da scuvrir cun ün güvel da triumf. I sun da quels scriptuors chi cumainzan cun ün pover sböz maladester. Mo lura s-chassan e cumodan, ziplan e collan, gliman ed alguan danöv, implan e strichan, ed a la fin vaina üna prosa be eleganza e züj. Oters percunter tegnan lönych in salv lur tema, e cur chi's mettan finalmaing a scriver, schi pona sgiair chanvè sper chanvè sainza bod gnanca avair da tocker davopro. Ils prüms pensan per uschè dir sül palperi e ston avair alch aint in man per aguagliar lur vöglija da crear; uschè lavuraivan Honoré de Balzac e Heinrich Heine. Tschels impè, sco Gottfried Keller o Jean Giraudoux, laschan madürar lur ouvra adascus fin cha quella haja survgni sia fuorma definitiva, e pür lura dervan bavun e tilla confidan al palperi. Scriver ais pels prüms üna luotta cul vierv rafichuoss, ün'aspra retschercha; per tschels invezza ün surleivg, ün act da delivrentscha. Mo nu'ns ingionain: be güsta da sai nu vaja ni

²⁶⁹ «Ö schi quinta'm ün'istorgia!». *Impissamaints sur da la tecnica e funcziun dal raquint*. Im Nachlass findet sich eine nachträglich mit «1947» datierte Notiz mit dem Titel *Facilità dal stil*, auf dem angehefteten Zettel steht «copchà 31.10.68», cfr. C-1-d/5, Versch. Notizen 1945-1955.

²⁷⁰ Zur Bedeutung von «dimperse» bei Andri Peer, cfr. unten, 3.3.1.

pro'ls üns ni pro'ls oters, imparnajà lur proceder ais divers. Ün manuscript ferm corret palesescha ils progress obtgnüts, quinta las intschertezzas e'ls sforzs dals quals ais parschendüda plan sieu la fuorma definitiva, persvasiva, suletta valabla; il manuscript intact, sainza maclas da cumbat, fa l'impreschiun d'alch leiv, miss giò sainza fadia, d'alch «schlavazzà nan» o «squassà our da la mongia», sco cha lectuors superficials dischan jent. Errur, i han dat güsta tant da chefär a lur autur sco la pagina torturada, be cha'l cumbat ha gnü lö ouravant e nu lascharà stizzis sül palperi. Mo quai chi quinta nun ais la metoda, nu sun las plajas o la süjur visiblas sül manuscript, d'impersè scha'l text tegna püt o bricha (Peer III, 1968a:6).

Gleich zu Beginn dieser Beschreibung hält Peer fest, es gebe unter den Autoren verschiedene Arbeitsweisen, bei einigen würde der Arbeitsprozess auf dem Papier sichtbar, bei anderen hingegen spiele sich dieser in einem vorschriftlichen Bereich ab, der keine Spuren auf dem Papier hinterlasse. So würden gewisse Autoren «auf dem Papier denken» während andere ihr Werk heimlich reifen liessen und es erst dann dem Papier anvertrauten. Diese Typologisierung der Schreibweisen von Peer findet sich auch beim *généticien* Hay, der 1984 das «programmierte Schreiben» dem «immanenten Schreiben» gegenüberstellt, bzw. 2002 die *écriture à programme* der *écriture à processus*. Germanisten sprechen von «Kopfarbeiter» im Gegensatz zum «Papierarbeiter». Diese übereinstimmende Formulierung Peers seit Ende der 1940er-Jahre von Fragen rund um den Schreibprozesses, die Jahrzehnte später zu den Errungenschaften der *critique génétique* und der Schreibforschung gezählt werden, kann wohl vor allem auf seine Lektüren der Aufsätze von damals zeitgenössischen Autoren wie Paul Valéry und Francis Ponge erklärt werden, auf die sich die heutigen Forscher immer noch abstützen, öfter auch ohne Quellenangabe (dazu 1.4.2.). Von einer Beschreibung des nachweisbaren Vorgehens beim Schreiben, Korrigieren und Ergänzen in seiner langen Legende kommt Peer zu psychologischen Aspekten, indem er meint, für einige Autoren sei das Schreiben eine Auseinandersetzung mit der unnachgiebigen Sprache □ auch bei Valéry die «matière résistante», 1924/2005:61 □ eine angestrenzte Suche, für andere hingegen eher eine Erleichterung und Befreiung. Angesichts des stark bearbeiteten Manuskripts der kommentierten Illustration scheint Peer sich selber zu der Kategorie der «Papierarbeiter» zu zählen, die Bearbeitung des «unnachgiebigen Verses» thematisiert er auch im Gedicht *Inscunters* (dazu 2.3.4.1.). Peer legt es darauf an, gerade dem jungen Zielpublikum dieser Publikation zu zeigen, dass Dichten ein hartes und

ernstzunehmendes Handwerk ist, eine Aussage, die er auch im TV-Portrait von 1973 wiederholt (cit. 3.2.2.1.). Im Gegensatz zu dieser der Epoche und den aktuellen Poetiken entsprechenden Auffassung hatte Peer am Anfang seiner Laufbahn noch die Ansicht vertreten, Dichtung sei Gnade, nicht Leistung, «la poesia ais grazcha, na prestaziun» (Peer III, *FL* 23.11.1948).

Die Insistenz, mit der Peer über Jahrzehnte den Gegensatz zwischen der anstrengenden Entstehungsarbeit und der Leichtigkeit des vollendeten Werks betont, scheint auch auf den bäuerlich-handwerkliche Hintergrund bezogen, wo tendenziell jeglicher intellektuellen Beschäftigung mit Argwohn und Unverständnis begegnet wird. Die angelernte Arbeitsethik, wonach nur die Ernsthaftigkeit der Arbeit ein Qualitätsbeweis ist, soll auch am kunstästhetischen Objekt sichtbar werden. In einem Brief an Biert erwähnt Peer, Arbeit erfordere Disziplin, Genugtuung sei nur durch getane Arbeit zu erreichen (cfr. Peer SLA, B-1-BIE, 17.10.1947). Diese interiorisierte protestantische Ethik projiziert Peer direkt auf seine Herkunfts-Gemeinschaft zurück, indem er behauptet, «unsere Leute» verlangten, dass es nach Schweiss rieche, damit sie die Arbeit respektierten:

Schi, nossa glied voul chi's savura la süjur per ch'ella possa respettar, mo il sforz nu quinta dimperse la preschentscha da l'ouvra suletta chi surpassa in energia vitala il martuori uman chi l'ha parschendüda, vaira poesia ais per üna granda part grazia, eir sch'ella schmütscha sco sbraj da deliberaziun our d'un'orma satanica (Baudelaire). (Peer, B-1-BIE 1951/2011:302)

Dies schliesst nicht aus, dass er die Entstehung wahrer Dichtung gemäss Baudelaire in erster Linie als Gnade versteht, das Werk übersteige in seiner lebendigen Energie die Bemühungen um seine Entstehung und entwickle eine entscheidende Eigendynamik. Das bedeutet, dass das Handwerk zwar eine wichtige Rolle spielt, dass aber auch weitere, weniger fassbare Komponenten unabdingbar sind (dazu die Autoren in Bieneck 1962, 3.1.2.2.). Dennoch scheint Peer nachgerade von der Befürchtung verfolgt zu sein, dass in den herkömmlichen Parametern seines Publikums die poetische Leistung schon aus arbeitsethischen Gründen nicht gewürdigt werde. Das Sichtbar-Machen eines aufwendigen Schreibprozesses kann hier die einzige Abhilfe sein. Im Gegensatz zu den allermeisten romanischen Dichtern vor ihm – nachwirkendes Beispiel sind die wohlsituierten Gründerväter der säkularen Dichtung Conradin de Flugi und

Simeon Caratsch, die gemäss Peers Darstellung am Sonntagnachmittag zur Erbauung und zum Vergnügen Verse schrieben – will er dem Dichter ein professionelles Profil geben. Auch seine ideelle Wertschätzung bündnerromanischer Arbeitsmanuskripte von Dichtern unterstreicht diese soziokulturelle Ambition (dazu 3.3.2.).

Bedeutend umfangreicher als die Legende zum Arbeitsmanuskript ist der Werkstattbericht *Tant per dar ün tschüt in fuschina* (Kurzer Einblick in die Schmiede) aus dem gleichen Jahr 1968 in der Zeitschrift des romanischen Schriftstellerverbands. Da Peer auch bei den Schriftstellern offenbar nicht voraussetzt, dass sie einen solchen Selbstkommentar im Sinne einer «démystification des secrets de la fabrique littéraire» (Genette 1987:370) kontextualisieren können, verweist er einführend auf einige wegweisende Poetiken der Moderne, in deren Tradition er sich stellt. Er bezieht sich explizit auf den Band Walther Höllersers zur *Theorie der modernen Lyrik*, auf Poe, Mallarmé, Valéry und Benn. Im Bewusstsein, dass nebst der Werkpräsentation eine Thematisierung des Arbeitsprozesses üblich sei, werden diese Poetiken zum integralen Bestandteil seines Selbstkommentars:

Hozindi aisa üsit cha'l poet doza il sindal sur da seis misteris professionals, ch'el nu furnischa be la poesia, mo muossa eir co cha quella ais parschendüda – da la prüma sbrinzla conceptuala fin a la naschentscha plü o main dolurusa. Schi, bainquantas poesias modernas, daspö Paul Valéry, nun han oter tema co güsta tala parschandüda e provan sco üna analisa filologica (bainschi ins-chürida cun mezs stilistics: metafras, ellipsas, ritmus etc.; inschinà la poesia coincidess massa fich cun üna proepia lavur scientifica) da laschar cha l'andamaint creativ as spievla aint ill'ouvra poetica. (Peer III, *NL* 1968/2011:48ff.)

Obwohl er andernorts behauptet, eine «Verdunkelung» des Gedichts nicht absichtlich zu erzeugen, scheint dieser Kommentar doch auch auf seine Schreibpraxis und Verwendung stilistischer Mittel zu verweisen. Die folgende Beschreibung der Gedichtentstehung begründet Peer mit der Hoffnung, dass eine solche Analyse das Verständnis für die schwierige Gattung des lyrischen Gedichts vertiefen möge: «Nus vezzain dimena cha l'analisa ais a la moda e lain sperar ch'ella güda ad approfundir l'intellect per quist gener uschè greiv da l'art litterar: la poesia lirica» (Ib.). Der Übergang von der einführenden Kontextualisierung zu den eigenen Gedichten erfolgt mit einer *captatio benevolentiae* in der er den Dichter und damit auch sich selbst darauf verweist, dass nur Bescheidenheit

und Selbstkritik das Werk ganz gelingen lasse: «Eu less be muossar quant modest ed autocritic cha'l poet sto esser, sch'el nu voul as cumplachair vi d'üna mezza reuschida e s-chivischa il mar, il fö e la glima» (Ib.). Auch implizit verwendet Peer im Weiteren die leicht abgewandelten poetologischen Vorstellungen literarischer Grössen, wie Majakowskis folgenden Kommentar zur Arbeit mit Worten: «Pleds, hai, quels as tratta da chattar, da tschantar, d'inchadainar, d'intretschar, da metter in connex ün cun tschel, da lovar in serias armoniusas, cregnas da sen e da musica» (Ib., dazu 2.1.2 und 2.3.).

Im Weiteren kommentiert Peer rückblickend die Genese zweier Gedichte im Detail, was in Genettes Terminologie einem typischen *autocommentaire autonome tardif* entspricht (cfr. insb. Genette 1987:369-372). Die verschiedenen Überarbeitungsprozesse, die der Dichter hier beschreibt, zeigen unterschiedliche Stufen und Schwierigkeitsgrade aus den jeweiligen Entstehungsgeschichten: Im ersten Beispiel wird die Bearbeitung des Gedichts *L'Alba* nachvollzogen, wo die Schritte von einer reproduzierten Frühfassung bis zur publizierten Endfassung kommentiert werden. Bei diesen Variationen handelt es sich vor allem um die Anpassung des Wortschatzes an die Thematik des Liebesgedichts und um rhythmische Änderungen. Erst in dieser nachträglichen Analyse des Entstehungsprozess und der eingefügten Änderungen stellt der Dichter seine eigene Absicht fest, das Liebesgedicht stärker zu konzentrieren und die Intimität mit mehr Zurückhaltung nur andeutungsweise auszudrücken. Als zweites Beispiel zieht Peer die bedeutend umständlichere Entstehung von *Ahasver* heran, einem Gedicht, an dem er über ein Jahrzehnt immer wieder gearbeitet habe und das ihn zum Zeitpunkt der Verfassung des Artikels immer noch nicht befriedige. Nach einem ersten Entwurf von 1954 wurde *Ahasver* erstmals 1963 publiziert. Bei einem Vergleich von Kommentar und Umschrift des Autors mit den vorliegenden Manuskriptfassungen lässt sich heute feststellen, dass Peer mit denselben Manuskriptvorlagen den Werkstattbericht erstellt haben muss. Eine Reproduktion und einige Umschriften davon sind im Kapitel 2.4.4. enthalten²⁷¹. Anhand der Vorfassungen zeigt Peer, beredt und autoironisch, die verzweifelte Suche nach den passenden Worten und Rhythmen für eine zweite Strophe, desgleichen die Schwierigkeit, einen passenden Titel zu finden. Mehrfach hatte er gestrichen und ersetzt und war, von *S-chürdüm* und *Schmurdüm* zu *Abandun* und *Fermativa*, über *Nocturno* und *Cuvel*, schliesslich kurz vor der Drucklegung zur Eingebung

²⁷¹ Für die Phasen 2. und 3. nimmt Peer eine umgekehrte Reihenfolge an, welche von den Dokumenten her jedoch widerlegt werden kann.

Ahasver gekommen. Diese Bezugnahme zur bekannten Legende des ewigen Juden, welche in unterschiedlichsten literarischen Texten verschiedener Sprachen und in zahlreichen Kunstwerken reinterpretiert wird, stellt das Gedicht nun in einen grösseren Zusammenhang. Als Motiv steht *Ahasver* anderen heimatlosen Figuren in Peers Lyrik nahe, dem Bettler und Vaganten etwa (cfr. die Gedichte *Tramunt*, *Undrentscha*, *Adüna in viadi*, *Vagant*). Zudem besteht ein Zusammenhang zu den öfter geäußerten Einsamkeitsgefühlen und der Frage nach der Zugehörigkeit, nach dem gehen oder bleiben usw. (dazu auch Riatsch 2010:149ff.). Doch kann man sich fragen, ob die Analogie von Peers gejagtem Dichter mit der Legenden- und Sagenfigur, welche bis im Nationalsozialismus eine Rolle spielt, nicht ein unangemessener oder gar anmassender Vergleich sei. Etwas irritierend ist zudem die Verquickung mit der Zigeunerproblematik, die auch andernorts von Peer herangezogen wird.

Auf den ersten Korrekturfahnen wird die Gedichtbearbeitung sodann fortgesetzt und erst auf den zweiten Korrekturfahnen, unter dem Zeitdruck eines zu präsentierenden Produkts, vorläufig abgeschlossen. Nicht nur aus den überlieferten Manuskriptseiten, sondern auch aus diesen Kommentaren lässt sich demnach Peers Auffassung des poetischen Textes als eines in-der-Schwebe-Seienden und nie endgültig Abgeschlossenen ableiten. Auch bei diesem Thema lassen sich bei Valéry, im Essay *Au sujet du «Cimetière marin»*, Gedanken finden, die bei Peer Schule machten:

Aux yeux de ces amateurs d'inquiétude et de perfection, un ouvrage n'est jamais *achevé*, [...] mais *abandonné*; et cet abandon, qui le livre aux flammes ou au public [...] leur est une sorte d'*accident*, comparable à la rupture d'une réflexion, que la fatigue, le fâcheux, ou quelque sensation viennent rendre nulle. (Valéry, 2002:60)

In seinem Bericht zur Bearbeitung des Gedichts *Ahasver* fügt Peer – in Analogie zum Beispiel Valérys, «Rien n'est plus décisif que l'esprit d'un Directeur de Revue» (2002:63) – sogar den *accident* ein, der den Überarbeitungsprozess vorerst unterbricht, die versprochene Lieferung an die *Annalas*. Zum Abschluss fragt sich der auktoriale Kommentator, ob es sich gelohnt habe, für dieses anscheinend konventionelle und einfache Resultat so lange zu feilen. Nur ausnahmsweise gebe es Gedichte, die gleich auf Anhieb recht vollständig seien, der Aufwand zur Erreichung einer Textdichte, die nicht mehr nach Veränderung verlange, könne, wie in diesem Beispiel, erheblich sein:

Tschert, i dà poesias ingio cha davo la prùma staisa spontana, büttada giò aint illa feivra dal dieu chi't brancla, nun aise plü da müdar bler; quai sun beadas excepziuns, ed uschigliö haja nom dar e dar e nu ceder e fuschinar il vierv ed ir in tschercha d'üna musica, luottar cullas forzas cleras e cun quellas s-chüras, sutterranas, fin cha l'ouvra ais uschè closa ch'ella nu's lascha plü strar ourdglioter e choda dal sang e da la paschiun cha tû hast laschà fluir in ella in uras disperadas ed in mumaints furtünats. (Peer III, NL 1968/2011:56)

Zur gewünschten Verdichtung und Vervollkommnung des Gedichts würden alle vorhandenen Kräfte beigezogen, sowohl die bewussten, intellektuellen, bildhaft als «die hellen Kräfte» bezeichnet, als auch die unbewussten, «unterirdischen», die «dunklen Kräfte». Dass Peer, ganz im Sinn von Valéry's «diversité de variantes ou de solutions du même sujet» (1938/2002:65) – auch nach einer Publikation an den Gedichten weiterschreibt, wurde oben am Gedicht *Stad engiadinaisa* gezeigt. Auch in kleinen Details wird die «lavur da glima» weitergeführt: Bei der antiquarischen Erwerbung eines Exemplar des Bandes *Da cler bel di* findet sich auf dem Titelblatt eine tintengeschriebene Widmung Peers an den Kollegen Tista Murk: «al vegl ami / Tista / cun ün saltüd / serain / Andri / 15.1.70». Dieses Exemplar ist beim Gedicht *Uclan* durch eine Bleistiftkorrektur mit Anmerkung des Autors ergänzt, eine Variante im bereits gedruckten Band also:

5	forsa meglder uschè, che crajast	Il cheu pozzà cunter il mür, vezza tras larmas a passar speravia l'uffant ch'eu d'eira. (Peer I, 1969:16, Widmungsexemplar Tista Murk)
---	--	---

Die Annotation «vielleicht besser so, was meinst du» neben der achtzeiligen und zweistrophigen Erstedition kommentiert die Streichung in V. 6 von «tras larmas» und die versverbindende Linie, welche das Gedicht um eine Zeile kürzt, zu einem Vers 6-1 «vezza a passar speravia». *Uclan* gehört zu den vielpublizierten, mehrmals übersetzten, gelesenen und kommentierten Gedichten Peers, in der Gesamtedition werden 8 weitere Publikationen mit verschiedenen Varianten nachgewiesen (cfr. Peer 2003:578): Während zwei spätere Publikationen die oben ausgeführte Handkorrektur realisieren, erscheint das Gedicht auch wieder

als Achtzeiler, später wieder zweistrophig. Ob eine solche «diversité» im Detail vom Autor reflektiert ist oder nicht, ist heute kaum festzustellen.

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass der Schaffensprozess Andri Peer nicht nur am bildnerischen sondern ebenso am literarischen Werk schon früh interessiert hat. Durch die in den 1960er-Jahren aufgekommenen Poetiken angeregt, lanciert er dann, ganz im Sinn von Accroccas und Montales «dialogo con se stesso», 1968 den Werkstattbericht und 1973 das TV-Autorenportrait als mediatisierte Form einer poetologischen Auseinandersetzung mit den «störrischen Versen» und als veröffentlichten Kommentar zu seiner dichterischen Arbeit.

3.2.2. Die publizistischen Arbeiten unter dem Aspekt des *épitexte public*

3.2.2.1. Eine Laufbahn als nebenberuflicher Feuilletonist

Andri Peer beginnt schon 1940 (19-jährig!) recht selbstbewusst, wenn auch noch nicht wirklich stilsicher, in regionalen Periodika zu publizieren. Dabei übernimmt er, vorerst im *Sain Pitschen*, dem monatlich erscheinenden Organ der Ladinia²⁷², und später im *Chalender Ladin* redaktionelle Verantwortung²⁷³, wo er Artikel zu so unterschiedlichen Themen wie Politik, Handwerk, Erziehung, Film und Fotografie schreibt. Bald wendet er sich jedoch von diesen allgemeineren Themen ab und konzentriert sich auf «seine» Bereiche, Stil, Kultur-, Kunst-, Sprach- und Literaturgeschichte, Literatur- und Theaterkritik sowie Poesie. Hierin distanziert er sich auch von seinem Vorbild der älteren Generation Peider Lansel, der politisch aktiv war und in seinen Artikeln in der romanischen Presse nebst der romanischen Kultur auch nationalen und internationalen Themen aus einem grösseren politischen Zusammenhang viel Raum gab (cfr. Valär 2008). Peer publiziert also Rezensionen, Würdigungen und Übersetzungen zu aktuellen romanischen Publikationen und zu verschiedenen Dichtern der schweizerischen und europäischen Literatur. In redaktioneller Funktion bemüht sich der junge Peer mit gelegentlich recht spitzer Feder um ein Profil als sachkundiger Literaturkenner und Volkspädagoge, der sich nicht scheut, auch in einem so

²⁷² Die Ladinia war eine kulturell orientierte romanische Vereinigung für Studierende aus dem Engadin und dem Münstertal, mit Sektionen in Chur, in verschiedenen Universitätsstädten und den Ehemaligen, der «Ladinia dals vegls».

²⁷³ SP ab 1940, Hauptredaktion 1943-1946; ChL 1947-1958, gemeinsam mit Töna Schmid.

kleinen Kulturkreis verschiedenste Leute vor den Kopf zu stossen. Eine wahre Schimpftirade provoziert beispielsweise die Aufführung von John Knittels Stück *Via Mala* durch die Theatergesellschaft in Ardez, ein Artikel, der Peer und dem *Sain Pitschen* Drohungen einer Ehrverletzungsklage und die Forderung nach Genugtuung eintrug (cfr. Peer SLA, B-2-ZAH). Dabei beginnt Peer bei der Kritik der Kritik: Da leider die Theaterkritiken im Engadin fast nur gut seien, stimmiere dies die Theatergesellschaften dazu, immer wieder dieselben Böcke zu schiessen. Völlig unpassend findet er die Wahl des Stücks, «quist chaschöl dramatic», das den ganzen Aufwand nicht wert sei und gar nicht dazu geeignet, die hohe Aufgabe des Erfreuens und gleichzeitigen Anregens zum Nachdenken zu erfüllen. Der Autor, ein «nazist fervent», sei 1945 sogar aus dem Schweizerischen Schriftstellerverband ausgeschlossen worden und solle nicht mehr aufgeführt werden. In seinem Elan verschont Peer auch das Publikum nicht, welches sich von «effets drastics e scenas morbidas in stanzas mez müffas» eines Modoromanciers erregen lasse. Abschliessend verwehrt er sich gegen Knittels literarische Inszenierung bündnerischer Toponomastik und bündnerischer Figuren, die, gleich denen von Jakob Christoph Heer, mit Graubünden nichts zu tun hätten²⁷⁴. Die Bündner sollten sich vielmehr von einer solchen «profanierenden» Verwendung distanzieren, damit in der übrigen Schweiz nicht ein schädliches Bild entstünde und schliesslich, um sich nicht vor sich selber lächerlich zu machen:

Illa litteratura ais que il maladöver dal character grischun per mezs da propaganda e reclama chi nu serva ni a nus ni a l'hotelaria, dimpersè be als edituors ed als cumpiladuors da simils pastrügls. Cun que, voul dir in taschand e fand amo l'homin davant a tals profanateurs da nossa particularità retica daina nus agrà ad ün'idea fosa sur da nos pajais e nossas instituziuns pustüt pro noss confederats e'ns fain ridiculs davant nus s vess. (Peer III, SP 6-1946:62-63)

Im Gegenzug streicht Peer in seinen Kritiken die Verdienste romanischer Autoren und Institutionen hervor, die sich um eine zukunftsgerichtete Kultur bemühten. Unter diesen Aspekt stellt er beispielsweise die Erscheinung des deutsch-romanischen Wörterbuchs von Bezzola-Tönjachen, das sich nicht mit einem «delizius o rasegnà conservativissem cultural» begnüge, sondern gerade der

²⁷⁴ Zu J.Ch. Heer cfr. M. Nicolay, C. Riatsch, R. Valär, *Jakob Christoph Heer: «Der König der Bernina»*. *Sverguognada profanaziun, arte o artifizi*, in: *Chalender Ladin* 2007:86-93.

Jugend einen vollständigen Wortschatz ihrer Muttersprache anbiete, in welchem auch die Technik und die Fachterminologie nicht fehlten. Es sei erstaunlich, dass die «einfache Bauernsprache» so reich, vielgestaltig und schön sei. Im Namen der Jugend und mit dem Versprechen, sich dieses Geschenks würdig zu zeigen, bedankt er sich bei den Autoren für den Wegweiser zu den Werten einer unverfälschten Muttersprache (cfr. Peer III, *SP* 8-1945:29). Neben diesen kritischen und programmatischen Artikeln publiziert Peer in denselben Blättern seine Gedichte und Erzählungen, die eben dieser Kritik standhalten sollen.

Doch die romanische Presselandschaft wird Andri Peer offenbar bald zu eng, er schaut sich spätestens ab 1950 nach neuen Tätigkeitsfeldern in der deutschen, italienischen und französischen Schweiz um, und sogar im nahen Ausland. Auch hier gehen die Aktivität als Literaturkritiker und die Publikation von eigenen Texten Hand in Hand. Für seine publizistische Tätigkeit aktiviert Peer vom P.E.N.-Club zum SSV verschiedenste Kontakte. Besonders nützlich ist ihm der Schweizerische Feuilletondienst (sfd). Diese im Sinn der «geistigen Landesverteidigung» 1939/40 gegründete Institution erlebte in den folgenden Jahrzehnten verschiedene Restrukturierungen. Ein tragender Gedanke des sfd blieb jedoch die Idee, dem schweizerischen Publikum einen repräsentativen Querschnitt durch die einheimische Gegenwartsliteratur in den vier Landessprachen zu präsentieren. Mit Ausschreibungen und Preisen wird das einheimische Literaturschaffen gezielt gefördert, insbesondere die Kurzgeschichte und das Gedicht finden im Feuilleton guten Absatz. Als «ernsthafte Träger der Erwachsenenbildung» (*sfd* 1990:15) bietet die vom Bund getragene Institution gleichzeitig einen Beitrag an das Auskommen von Schriftstellern und Journalisten, vor allem der Erstabdruck literarischer Erzeugnisse erzielt ein namhaftes Honorar (cfr. *sfd* 1990). Auf diesem Weg verbreitet werden neben Peers Erzählungen und Gedichten zahlreiche seiner Artikel, insbesondere zur romanischen Literatur und Volkskultur. Über vier Jahrzehnte hinweg kommt so eine für Peers Poetik und Selbstverständnis aufschlussreiche Artikelsammlung zusammen, die vom Umfang her das literarische Werk in den Schatten stellt. Neben der Tätigkeit als «Ambassador» für die romanische Kultur (cfr. z.B. Ch. Pult 1994) profiliert sich Peer als kenntnisreicher Brückenbauer zwischen den Literaturen in verschiedenen Sprachen. Über die Jahre etabliert er sich in verschiedenen Zeitungs- und Zeitschriftenredaktionen als sporadischer (z.B. in der *National Zeitung*) oder regelmässiger Mitarbeiter (z.B. in *Der Landbote* und im *Neuen Winterthurer Tag-*

blatt). Die Zusammenarbeit mit den Feuilleton-Chefs ist anspruchsvoll, seine Texte werden kritisiert und überarbeitet, und oft sind die Bemühungen vergeblich. Wie solche Kontakte und Mitarbeiten zustande kommen, lässt sich am Beispiel der *Neuen Zürcher Zeitung* gut dokumentieren: Anlässlich seines Pariser Aufenthaltes von 1948 lernt Peer bei Reto Caratsch Werner Weber kennen, der ab 1951 Ressortchef für Literatur, Kunst und Wissenschaft wird. Sorgen vorerst Peers Engadiner Bekannte im Redaktionsteam, Nicolo Biert (Inland) und Reto Caratsch (Ausland), dafür, dass seine literarische Arbeiten ab 1949 präsentiert werden, bemüht er sich ab 1951 aktiv um die freie Mitarbeit zur Besprechung italienischer und rätoromanischer Lyrik:

Wenn meine Studien beendet sind, wäre es mir ein lieber Gedanke, meine Mitarbeit an Ihrer Zeitung vielgestaltiger werden zu sehen. Ich könnte viel von Ihrem Rotstift lernen und die NZZ entspricht [immer] auch meiner Vorstellung einer Tageszeitung mit humanistischem Niveau. [...] Ich bin sehr stolz darauf; denken Sie, es wird meine erste direkte Arbeit für die NZZ sein. (Peer SLA, B-3-WEB, 26.6.1951)

Doch eine solche Mitarbeit ist mit viel Aufmerksamkeit für das Gegenüber und einigen Enttäuschungen verbunden. Keinem anderen Briefpartner gegenüber zeigt sich Peer so lernbereit, aber auch so unterwürfig und anbiedernd wie bei Weber – «Ich will alles dran setzen, dass Sie mich in Zukunft erträglich finden. Ich freue mich, mich an Ihrem strengen Urteil zu wetzen»²⁷⁵. Im Tagebuch dann zeigt sich, dass Peer die Kontakte mit Weber oft als schwierig und frustrierend empfindet, noch 1964 beklagt er dort die schlechten Manieren und den Sadismus des Literaturpapstes, der es geniesse, die Leute auf die Folter zu spannen (SLA Peer, C-1-d/24, *Diari* [blau], 24.7.1964). Gelegentlich wird Peers Hartnäckigkeit auch belohnt, und das Interesse scheint zeitweilig erwidert zu werden, wie die freundlichen Worte Webers zeigen:

Sie haben mir mit Ihrem Brief und mit Ihren Gedichten eine grosse Freude gemacht; wenn wir wieder einmal bei einem Kaffee sitzen, werde ich Ihnen das liebe kleine Heft in die Hand geben, und dann müssen Sie uns Ihre Verse vorlesen – wir werden nichts verstehen als den Wohl laut

²⁷⁵ Weber SLA, B-2-Peer, 16.5.1961. Für weitere Details cfr. die entsprechenden Korrespondenzdossiers in den Nachlässen Peer und Weber, 1951-1969.

einer wunderbaren Sprache, und das ist schon viel. (Peer SLA, B-2-WEB, 5.7.1951)

Weber arbeitet zudem auch mit Peer intensiv an dessen Artikeln²⁷⁶ und macht gelegentlich sogar Übersetzungen (dazu 3.2.3.). So erscheint Peer in der *NZZ* vorerst als Kritiker – die meisten Arbeiten sind der romanischen Kultur gewidmet, Caflisch, Caratsch, Biert, Famos und Lansel, dann aber auch der italienischen Lyrik, er publiziert zu Piero Bianconi, Giorgio Orelli und Pericle Patocchi, zu Umberto Saba und Rocco Scotellaro –, ab 1960 auch als Autor mit eigenen Texten. Mit einiger Befriedigung kann Peer Anfang der 1960er-Jahre festhalten, auch prominente schweizerische Tageszeitungen seien den Rätromanen offen, wenn sie etwas zu sagen hätten (cfr. Peer III, *LB* 15.2.1963, cit. in 4.3.3.1.) Diese publizistische Tätigkeit dient neben der Profilierung in der Deutschschweiz auch dazu, sich in der romanischen Gesellschaft mehr Achtung zu verschaffen. Die vielseitige nebenberufliche Aktivität über Jahrzehnte hinweg ist schon angesichts ihres Umfangs einigermaßen erstaunlich. Erstaunlich bleibt auch die Insistenz der Bemühungen um Austausch und Synergien bis ins letzte Lebensjahrzehnt, wie beispielsweise die Hoffnung einer Publikation von Erzählungen im Merian-Verlag, wo Peer in grossen Zeitabständen Artikel publiziert hatte. Offenbar trägt er sich besonders am Anfang seiner Laufbahn auch mit dem Gedanken einer journalistischen Professionalisierung, kommt aber relativ früh zum Schluss, die redaktionelle Arbeit würde ihn in Kürze ruinieren:

[...] perche vairamaing füss eu ün ideal redactur da feuilleton quai sast eir Tü, cun meis interess general e mas cugnuschentschas vaira bain scumpartidas sch'eir amo modestas, cun ma facilità d'entrar in contact cun personas da tip fich divers (pustüt eir duonnas) [...] e meis sen desastrus per quai chi interessa il public. Id ais propcha ün luxus ch'eu nun ha tschernü quel manster e fetsch ün ingio ch'eu nu sarà mai üna corifea, mo eu n'ha senti cha'l redactur am füss bun da ruinar in pacs ans. (Peer SLA, B-1-BIE, 16.11.1952)

In nicht allzu bescheidener Selbstcharakterisierung skizziert Peer in einem Brief an Biert sein perfektes Berufsprofil als Feuilletonist. Was ihn dazu bewog, diesen Weg doch nicht zu wählen, ist aus dieser Briefstelle allein nicht nachvollziehbar. Denkbar ist, dass er zur Überzeugung gelangt, dieser Beruf wäre seiner

²⁷⁶ Zu Webers Arbeit mit verschiedenen Schweizer Autoren cfr. Feitknecht 2009.

Entwicklung als Dichter abträglich, wie er dies auch für denjenigen des Philologen, wohl in Bezug zum DRG, in einer Tagebuchnotiz festhält: «I dà mansters chi ruinan il scriptur. Il plü nosch quel da filolog!» (Peer SLA, C-1-d/5, Cuoir, 7.9.48). Was die Leichtigkeit und Insistenz der Kontaktnahme und das daraus entstehende Beziehungsnetz anbelangt, hatte er wohl nicht unrecht. Jedenfalls ist das ausgeprägte Bedürfnis Peers, mit bekannten und berühmten Literaten persönliche Bekanntschaft zu suchen, dokumentiert und teilweise in die feuilletonistische Tätigkeit eingeflossen. In seinem Pariser Tagebuch von 1948 wie auch in den Artikeln für das *Fögl Ladin* aus dieser Zeit beschreibt er die Atmosphäre in den berühmten Lokalen von St. Germain des Prés, wo sich viele Autoren und Autorinnen trafen und auch arbeiteten. Er selbst war wie viele andere begierig, einige Impulse aus dieser Szene der Berühmten und Bewundernten zu empfangen:

Co lavurar in üna stanza plaina d'ajer tös-chantà culla savur da sa culaziun! Ma, mütschir üna pezza, e's laschar dar ün impuls d'ün ambiaint ingio cha'l muond vain tut sül seri. Quai nun ais be marotta, que ais üsit in Frantscha eir pro quels chi vairamaing praistan alch. Là poja capitar chi's chatta üna daman ant giantar quatter o tschinch da las corifeas litteraras da Paris aint il medem local da *St-Germain des Prés*. (Peer III, *FL* 7.9.1948)

Unter anderem berichtet Peer von seinen Annäherungen an Supervielle, Audiberti und Simone de Beauvoir, an Henri Michaux und den kurz zuvor mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichneten Thomas Stearns Eliot. Nach der persönlichen Begegnung mit dem Dichter merkt Andri Peer in seinem folgenden Zeitungsartikel an, die von ihm in Paris übersetzten Gedichte Eliots seien von diesem autorisiert (cfr. Peer III, *FL* 23.11.1948). Sein Beitrag im *Fögl ladin* lässt sich durch das Pariser Tagebuch ergänzen, wo er unter anderem die berühmten Autoren beschreibend zu erfassen sucht:

Drizzà il pled a HENRI MICHAUX! Ögl terribel chi't perforescha sco üna scorza, tras tai guarda'l in dalöntschezzas. Vusch agreabla, lamma [?]. Muvimaints sensibels s-chars e lams. Statura flincha mo gualiva. Bel e nöbel. Profil cun nas gualiv e mintun bain fuondü ün pa chalv sün cheu. *Mans* da bellezza, dainta lunga gualiva, conic e regular cun unglas lungaintas mo largias avuonda. Bel polsch – elastic e na violent. –

Il prüm difidenza bod insupportabla. M'ha lura el dat il man e dit cha'l rumantsch saja bain la 4. lingua naziunala. Ha gust ch'eu tradüj alch tocs da si'ouvra e s'interessa che ch'eu tschern. Dà pro d'esser fich inaccessible sco cha Pierre am vaiva dit. Eu manaj cha scha'l poet less artschaiver tuot quels chi til voutan verer schi nu vessa'l oter da far. Na be quai [...], mo quels chi *insistent à vous voir sont généralement les moins intéressants. Mais je vois que cette fois c'est bien autrement.* El nu'm zoppainta ün tschert plaschair ch'eu cugnuosch uschè bain (in detagl si'ouvra) [...]. Dà si'adressa e spera da'm verer a l'exposiziun da seis disegns in 3 eivnas. Ha spüert üna cigaretta ch'eu n'ha fümà la saira.

Eir Eluard eira là, eu sun sorti cun battacour e tremblond da l'algrezcha, impressiun cha quai saja stat ün grand evenimaint in quist on.

Deux Magots, vis a passar a Supervielle lung e febril, accompagnà ün toc, tuornà illa rue Jacob per verer a T.S. ELIOT e ris-chà da'm preschantar davo üna pezzetta (davo Michaux [eira que plü be ün spass]). Hom grand nöbel bel man (cha sto dir saraja vanagloria cha'l sumaglia precis a meis), fourun d'nas sco'ls S da gia, ögls clers buns, paschaivels, chod e zuond generus. Üna quaidezza aint il far chi til da alch latin, mediterran, quai chi's cullia in möd sorprendent cun sia distincziun inglaisa. –

Eu til dschet cha n'haja tradüt plüas poesias dad el in rumantsch. [...] til paret quai da far plaschair e l'am fet imprometter da'l trametter 3 exemplars²⁷⁷.

Diese Persönlichkeiten haben den Studenten Peer stark beeindruckt. Inwiefern gerade sie auch sein Denken und Schreiben beeinflusst haben, bleibt zu erforschen²⁷⁸, Peers Bezug zu T.S. Eliots kulturkritischen Essays beispielsweise war bisher kaum bekannt. Wie Peer später anmerkt, sind auch seine poetischen Übersetzungen als Hommage zu verstehen, denn im Rahmen seiner publizistischen Tätigkeit übersetzt Peer von Anfang an Gedichte und Prosa aus anderen romanischen Idiomen, aber eben auch Texte von bekannten und weniger bekannten Lyrikern anderer Sprachen ins Ladinische und verschiedene italienische und französische Lyriker ins Deutsche. Einen Teil dieser «Versionen» nimmt er später in einzelne Gedichtsammlungen auf, bereits seine zweiten Sammlung, die

²⁷⁷ Erstes Zitat aus dem Pariser Tagebuch, C-1-d/7, 1948, 24.3.1948. Das Tagebuch ist stellenweise sehr schlecht lesbar und es fehlt weitgehend eine eindeutige Interpunktion. Zweites Zitat ib., 1948:17-18. Anschliessend wird der weitere Verlauf der Konversation wiedergegeben.

²⁷⁸ Cfr. auch die verschiedenen aktuellen Arbeiten aus der Forschungsgruppe Peer, für einzelne Bezüge auch die vorliegende Arbeit.

Pariser Publikation *Sömmis* (1948) enthält eine Reihe von Gedichtübersetzungen. Dass Peer die poetische Übersetzung als *exercitium* versteht, zeigt sich auch daran, dass er beispielsweise Eliots *Preludes* überarbeitet und später nochmals publiziert²⁷⁹. Zu solchen Übertragungen wird Peer auch von Hendri Spescha befragt:

HS: En diversas ediziuns cumparan per ordinari alla fin era versiuns da..., orda divers lungatgs. Ed jeu hai..., sun staus en sesez surstaus dils contacts spirtals silmeins che resplendan orda quellas versiuns sco Paul Eluard, Jacques Prévert, Ramuz, Eliot, Rainer Brambach e lu poets furlans sco Novela Cantaruti, il Dino Virgili ed Aurelio Cantoni ed auters, en tgei relaziun statta ti cun quels poets?

Peer: Eu less dir uschè cha quellas versiuns sun dad üna vart exercizis per mai, per verer quant cha'l rumantsch porta eir üna traducziun our dad ün'otra lingua. E da tschella vart forsà omagis a persunas ch'eu n'ha cugnuschü. Tuot quels poets cha tû hast nomnà avant n'haja cugnuschü persunalmaing, eir Eliot, eir Eluard.

HS: El discuors era?

Peer: Schi, schi... Eu sun stat preschantà ad Eluard tras Henri Michaux, ch'eu n'ha admirà dapü co tuot oter, in meis on da Paris, e uschena n'haja fat quai sco üna sort d'omagi, n'haja tradüt ün pêr poesias dad els. Insè vessi pudü tradüer güst'uschè bain da Benn e da García Lorca, nevaira, co da quels oters, ma eu nun ha tradüt da tuots quels chi m'han influenzà e ch'eu admir amo hoz²⁸⁰.

Umfangreichere Zyklen lyrischer Übersetzungen finden sich in *Clerais* (1963) und dann wieder in *Ils ons vantüraivels* (1985). Persönliche Kontakte mit bekannten Autoren verwertet Peer auch später in publizistischen Arbeiten, beispielsweise seine «zufälligen» Begegnungen mit italienischen Schriftstellern – Buzzati, Fortini, Carlo Levi, Marotta, Montale, Moravia, Pasolini, Ungaretti: Am Anfang seines Artikels streicht Peer die Unnahbarkeit der Erfolgsautoren und die Ritualisierung der Begegnung hervor, dies sei auf die «spätdynastischen Klassenunterschiede» in Italien und das respektable Einkommen der Autoren zurückzuführen, welche sich – ganz abgesehen von ihrer politischen Orientierung,

²⁷⁹ Erstpublikation im *Fögl Ladin* 1948, später in Peer I, 1963 und 1985.

²⁸⁰ In Spescha 1973. Transkription des Interviews von Renzo Caduff und A.G. Zur poetischen Übersetzung bei Peer cfr. unten 3.3.1.2. Zu Eliots *Preludes* ist anzumerken, dass auch durch die Überarbeitungen weder einige Fehler in der Transkription des Originals noch die Schwächen der ersten Versionen ausgeglichen werden.

wie er mehrmals anmerkt – zur gesellschaftlichen Oberklasse zählen dürften (cfr. Peer III, *LB* 7.12.1962)²⁸¹. Doch auch bei schwierigen Gesprächspartnern findet er offensichtlich immer einen Anknüpfungspunkt, sei es der Internationale P.E.N.-Club, die touristische Engadin-Erfahrung (Moravia beispielsweise verkehrte im Waldhaus Sils) oder aktuelle Neuerscheinungen. Offenbar hat er sich mit einigen der Autoren auch über ihre Einkommensquellen unterhalten, berichtet von Auflagen und Filmtantiemen und schliesst mit einer sozioökonomische Zusammenfassung zu ihrer Situation. Dabei hebt Peer einerseits hervor, prominente Schriftsteller hätten häufig gut bezahlte, redaktionelle Arbeitsmöglichkeiten bei der Presse, insbesondere für die *terza pagina*, sowie bei Verlagen, bei Radio und Film: «Im allgemeinen lässt sich sagen, dass es dem italienischen Schriftsteller, hat er nur ein wenig Prominenz erlangt, eher besser geht als einem Gleichbegabten hier bei uns» (Peer III, *LB* 7.12.1962). Andererseits stellt er zwischen dem zeitgenössischen Autor und seinem Publikum eine grosse Distanz und gar Spannungen fest, die auf einer unbewältigten Vergangenheit beruhten. Er kann es nicht nachvollziehen, dass auch hervorragende Autoren sich kaum mit den «dringendsten Lebensfragen ihres Landes» und seinen aktuellen Problemen auseinandersetzen (Ib.). Bei dieser Gelegenheit äussert Peer seine Überzeugung, dass ein wichtiger Intellektueller auch ein gesellschaftliches Engagement zeigen sollte, als Gegenbeispiel zu den Italienern verweist er auf die als «*maîtres de conscience*» für ihr Land wahrgenommenen französischen Autoren Albert Camus und Georges Bernanos.

Als möglichen beruflichen Ausweg scheint Peer zeitweise auch das Verlagswesen gesehen zu haben. Aus verschiedenen Verlagskorrespondenzen lassen sich solche Wünsche herauslesen, beispielsweise bei Piper oder beim Artemis Verlag. So erklären sich seine Einführungen zur Neuedition von Meyers Novellen und Maupassants deutscher Auflage für den Editio-Service in Genf (beide 1971). Bei jeder Sichtung der Korrespondenz kommen jedenfalls für die verschiedenen Lebensabschnitte Peers neue Arbeitskontakte in unterschiedliche Richtungen zum Vorschein, wie beispielsweise die 1956 begonnene und offenbar 1959 abgebrochene wissenschaftliche Zusammenarbeit für die romanische Literatur bei der *Nuova Enciclopedia Mondadori* oder die im gleichen Zeitraum beim Süddeutschen Rundfunk für Italienische Lyrik dokumentierte Mitarbeit. Wenn Bernard Cathomas in seinem Nachruf feststellt, besonders Andri Peers Schaf-

²⁸¹ Auch Max Frisch residierte in Italien nur an den besten Adressen.

fenskraft habe ihn immer wieder beeindruckt (cfr. Cathomas 1985), lässt sich diese Feststellung auch angesichts der nachgelassenen Zeugnisse bestens nachvollziehen. Als letztes Beispiel darf die Korrespondenz der *Neuen Bündner Zeitung* dienen, die eine vierzigjährige Mitarbeit Peers von 1945-1985 dokumentiert. In einem der ersten Briefe an die Redaktion ist folgendes zu lesen:

Sehr gerne möchte ich mich mit Ihnen einmal erschöpfend aussprechen; denn ich habe das Gefühl und die Überzeugung, dass Sie auf dem Wege sind, journalistisch ein sehr guter Mitarbeiter zu werden. Sie führen eine gute Feder, sind volksverbunden und wohlgesinnt. Solche Kräfte suche ich. Zudem kommt Ihnen zustatten, dass Sie auch im Romanischen auf der Höhe sind. (B-3-BUEZ, 27.11.1945)

Die erstaunliche Aktivität Peers lässt sich wohl teilweise durch die anvisierte Professionalisierung erklären, vielleicht in Anlehnung an bekannte italienische Autoren wie Montale oder Calvino.

3.2.2.2. Inhaltliche Akzente

Wie eingangs Kapitel angedeutet, werden in dieser Betrachtung die für Andri Peers Dichtung und Poetologie im weitesten Sinn relevanten Themen umrissen, weitere Aspekte können hier nicht berücksichtigt werden. Nicht einbezogen wird zudem die Vortragstätigkeit, die Arbeit für das Radio wird nur am Rand berührt. Die Arbeiten zur romanischen Literatur werden in den folgenden Unterkapiteln unter bestimmten Aspekten detailliert besprochen. Peers Artikel zu anderssprachigen Literaturen können thematisch folgendermassen aufgelistet werden: Nobelpreisträger (Eliot, Quasimodo, Montale); zeitgenössische Autoren aus Italien (u.a. Fornaro, Carlo Levi, Pasolini, Saba, Scotellaro, Ungaretti, Vittorini, Dialektdichtung), Frankreich (Camus, Malraux, Michaux, Perse), Spanien (Lorca, Ortega), einzelne angelsächsische Autoren (Hemingway, Wilde), Tessiner Autoren (Piero Bianconi, Chiesa, Giorgio Orelli, Patocchi), deutschsprachige Lyrik (Brambach, Anthologie), die Volksliteratur.²⁸²

Die Auseinandersetzung mit wichtigen Werken der europäischen Klassiker und der Moderne ist eine Konstante in Peers feuilletonistischer Arbeit, von der Besprechung *Friedrich Hebbel* im Seminararbeitsstil in der Studentenzeitung *Sain*

²⁸² Für die Details cfr. die online-Bibliographie.

pitschen (2-1943) bis zum Kommentar seiner Dante-Übersetzung in den *Quaderni grigionitaliani* (1-1985:57-67) im letzten Lebensjahr. Eine poetologische Bedeutung können diese Arbeiten einmal wegen der Auswahl haben, die wenigstens einen Teil seiner Lektüren widerspiegelt – diese folgt jedoch bekanntlich gerne externen Faktoren wie Preisverleihungen, runden Geburtstagen, Bucherscheitungen u.ä. und entspricht nicht unbedingt einer persönlichen Leseliste – sowie wegen den darin hervorgehobenen Gesichtspunkten: Oft wird die Leserin / der Leser den Eindruck nicht los, Peer schreibe immer wieder auch oder vor allem über sich selbst. Im erwähnten mehrseitigen Artikel zu Friedrich Hebbel – dieser war als Erläuterung der von der zürcherischen Ladinia geplanten Theateraufführung von *Maria Magdalena* gedacht, welche dann wegen Militärabwesenheit der Hauptdarsteller nicht stattfinden konnte – zeigt der junge Peer als angehender Akademiker vorerst sein literarisches Engagement und seine ernsthaften Ambitionen. Doch seine Charakterisierung des Autors könnte mit einigen Anpassungen auch als visionäre Selbstbeschreibung gelesen werden:

Hebbel ais il prüm poet tudais-ch important chi deriva da simpels lavuraints, forsa ün sustegn significativ per l'incletta d'üna nouva epoca. Sia persunalità para tant malinclegiantaivla co discharmoniusa. El posseda amplamaing tuot las forzas spiertalas, voluntà, fantasia, sentimaing ed intellet, ma si'orma ais trapiartida, las parts nu's chattan mai tuottas in ün grand cuntgnü, i manca la proporziun armoniusa. (Peer III, SP 2-1943)

Die Abstammung aus einfachen Verhältnissen und die Situierung am Rand der jeweiligen Literaturszene lassen sich als distinktive Charakteristiken bei Rainer Brambach (1917-1983) und Rocco Scotellaro ausmachen (1923-1953), zu beiden scheint sich Peer mit einer gewissen Affinität verbunden zu fühlen²⁸³. Von Brambach übersetzt er 1959 verschiedene Gedichte aus *Tagwerk*, mit denen er diesen Exponenten der jungen Schweizer Literatur im *Fögl Ladin* als einen vorstellt, der auch ohne Universitätsabschluss Gedichte schreiben könne. Diese Übersetzungen integriert Peer 1964 in die Sammlung *Clerais*. In dem Madlaina Demarmels gewidmeten Band kommentiert Peer seine Übertragungen:

²⁸³ Eine weitere biographische Gemeinsamkeit der drei Dichter ist der plötzlichen Tod durch Herzinfarkt!

Quistas poesias n'haja tradüt cun gust, sco sch'eu tillas fess danöv, il prüm avant ons, cur cha *Tagwerk* gnit oura (pel *Fögl ladin*) e lura amo ün pêr cun paderscher il manuscrit per quist cudesch. «Clerais» eir quia, lö d'insainas, lö da privei. Para be il cumanzamaint d'üna tarabla – cha'l lectur sto ingiavinar sves. [...] (Peer SLA, A-1-g/56, S. 46)

Ein persönlicher Austausch scheint aus der Übersetzung nicht entstanden zu sein, was Peer offenbar verletzt hat²⁸⁴. Auch abgesehen von einer persönlichen Bekanntschaft finden sich in einzelnen Gedichten Gemeinsamkeiten, insbesondere im Interesse für die handwerkliche Arbeit sowie im Bezug zwischen Handwerk und Dichtung (cfr. auch 2.2.3.). Bei Brambach kann auch ein Vergleich in der Gestaltung des Naturgedichts interessieren, das bei Brambach eher nüchtern, konkret daherkommt, während Peer, wie oben dargelegt, in der Natur eher eine romantisch-symbolhafte Überhöhung sucht²⁸⁵. So bezieht Brambach den Kontrast zwischen Natur und Technik in seine Dichtung ein, um eine zeitgenössische und unverbrauchte Betrachtungsweise sicher zu stellen, wie er auch explizit festhält:

Ja und nein! Das reine Naturgedicht mit seiner Idylle, wie es den Romantikern noch mühelos glückte, ist bei den Autoren, die wir lesen wollen, nicht mehr möglich. Die Landschaft mit Wasser, Wind, Wolke, die grossen unvergänglichen Gegenstände der Dichtung, sind zwar noch da – die alte Erde dauert. Aber neben der Tanne steht die Antenne als Nachbar, und dem Himmel entlang zieht das Flugzeug.

Eingeholt von einer technischen Welt, schreiben die grossen Dichter unserer Tage eine Poesie, die nicht mehr ins rein Vegetative versinken kann.

Die Natur im Gedicht, gewiss, es ist möglich! Aber sie muss mit frischen Augen gesehen – in unverbrauchten Sprachbildern dargestellt – und mit einem Bewusstsein geschrieben werden, das auf menschliche Verhältnisse zielt. (cit. in: Brambach 2003:165-166)

Als Herausgeber des Sammelbandes 2003 meint Bender dazu, Brambach habe die Natur nicht am Schreibtisch interessiert, sondern als Garten- und Erdarbeiter, deshalb habe er auch das Tagwerk des Arbeiters mit dem Tagwerk des

²⁸⁴ Cfr. Peer III, 1983a:187: «Per restar pro *Clerais*, schi n'haja inseri laint üna partida da poesias da Rainer Brambach, poet, giardinier e svödazenas basilais ch'eu admiraiva quella jada plü co hoz. Forsa perquai ch'el nun ha fat bler cas da gnir tradüt in rumantsch.» Cfr. auch Brambach 2003.

²⁸⁵ Cfr. Riatsch 2003a, 2010 sowie oben, 2.2. und 2.3.2.

Dichters verflochten. Doch kann Bender bei Brambach «keine Arbeiterdichtung, keine soziale Anklage, kein politisches Engagement» feststellen, was hier beschrieben werde sei vielmehr «Arbeiteralltag, selbsterlebt, mit seinen Mühen und Freuden» – auch hier finden sich also gewisse Parallelen zu Peer (Bender, in Nachwort zu Brambach 2003:166). Peer seinerseits scheint nicht zuletzt vom unkonventionellen Leben Brambachs, das in seinen Kneipen- und Arbeitergedichten zum Ausdruck kommt – «quaist’art virila ed intensiva» – fasziniert zu sein. Die Faszination für den männlichen Abenteurer und legendären Trinker finden wir im Artikel *Ernest Hemingway* wieder, dessen Nachruf auf den ersten Blick gar nicht zu Peers üblicher Auswahl zu passen scheint. Peer hebt Hemingway einerseits als einen Schriftsteller hervor, der den Roman neu gestaltet und die Kurzgeschichte «zu einer der lebensfähigsten Gattungen moderner Prosa machte» (Peer III, NBZ 8.7.1961). Ähnlich wie Henry Miller, den er in Briefen und Tagebüchern der 1950er-Jahre erwähnt²⁸⁶, ist ihm Hemingway ein Vorbild für die *short story*, dieser modernen Prosagattung, die sich hervorragend für das Feuilleton eignet und die auch zu Peers Literaturprogramm gehört. So schrieb Peer eine ganze Reihe von Kurzgeschichten und konnte besonders während der 1960er- und frühen 1970er-Jahre auch im deutschen Sprachraum einen beachtlichen Erfolg damit verzeichnen²⁸⁷. In seinem Nachruf zu Hemingway integriert er aber nicht nur das Werk und seine Wirkung, sondern auch den Menschen, den «dichtenden Athleten» bis in seine physiognomischen Details, den Kämpfer, Fischer und Frauenhelden, der zupacken konnte, dessen «warmes, menschliches Herz» und «männlicher Händedruck» die Nachwelt vermissen werde (cfr. Peer III, NBZ 8.7.1961). Während er im Artikel Hemingways Ähnlichkeit mit Balzac hervorhebt, bezeichnet er in einem Brief sich selbst als «engadinischen Hemingway» (cfr. Peer SLA, B-1-BIE, 24.7.1976), und stellt in einer Tagebuchbemerkung der 1950er-Jahre einen impliziten Selbstbezug her:

²⁸⁶ Z.B. in einem Brief an Biert: «Subit cha Tü hast ün bun text plü cuort, alch mordent a la Miller o alla arogn, schi nan cun tuot.» Gemeint ist Bierts Erzählung *L’arogn* von 1952, Peer SLA, B-1-BIE, 1.4.1951, cfr. auch Peer II, 1982:111, 113 und 115.

²⁸⁷ Zu seinen schriftstellerischen Fähigkeiten in deutscher Sprache äussert Peer Widersprüchliches, so behauptet er bald, sich einen gewissen Stil angeeignet zu haben, und bald stellt er fest, er habe sich nie ganz sicher gefühlt in dieser erlernten Sprache: «Eu invezza, sparpagliada sco chi’d ais mi’existenza, m’ha conquistà ün stil acceptabel almain in traducziun, nöglija sainza pivasas natural.» B-1-BIE, o.D., 1950. – «Eu nu m’ha mai senti dal tuot sgür in quella lingua ch’eu n’ha eir be impris ed eu n’ha adüna senti cun fastidi las mendas da mia lavur». B-1-BIE, 17.9.1953. Für den Erfolg cfr. z.B. die eindruckliche Rezensionensammlung und die positiven Reaktionen zu *Jener Nachmittag in Poschiavo*, 1974, in Peer SLA, D-2-d.

«[...] Hemingway (insè ün poet, pustüt in seis raquints) [...]» (Peer II, 1982:115). Diese vom Autor hervorgehobenen Parallelen verweisen nicht zuletzt auf die unerfüllte Sehnsucht des schweizerischen Mittelschullehrers nach einem freien und abenteuerlichen Leben, das er als eine Voraussetzung für die künstlerische Arbeit ansieht und die im amerikanischen Nobelpreisträger eine denkbar geeignete Personifikation findet. In seiner längsten Erzählung *Schwierigkeiten eines Riesen* (1974) verwirklicht Peer diese Sehnsucht in einer literarischen Figur.

Eine subjektiv-biographische Perspektive wird also in vielen Artikeln Peers zu einem eigentlichen Stilmerkmal. Zugleich hebt er bei seinen Buchbesprechungen regelmässig Aspekte hervor, die auch auf den romanischen Schriftsteller im allgemeinen übertragen werden können und/oder für seine persönliche Arbeit relevant sind. Bereits in seiner Würdigung von Eliot im Jahr 1948 stellt er fest, diese Dichtung habe revolutionäre Züge und beziehe sich auf die volkstümliche Sprache, trotzdem sei Eliot der Tradition und der kirchlichen Autorität verbunden (Peer III, *FL* 23.11.1948). In einem Artikel zu Carlo Levis *Le parole sono pietre* macht er eine lange und durchaus fundierte Einleitung zum «regionalistischen Zug» der italienischen Literatur und des Films in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Er geht der Charakteristik des Ländlichen bei verschiedenen Autoren nach, bei Vittorini und Silone etwa «bewahrt das Land eine schicksalsbedingende und -erzeugende Würde, den Charakter einer mächtigen «terra», auf der die Menschen sich immer ein wenig wie Pflanzen ausnehmen» (Peer III, *WTB* 5.1.1957). Er lobt im Folgenden die Gepflogenheit italienischer Autoren, ihr Land mit berührenden Reiseberichten zu feiern. «Uns will scheinen, dieses Sich-Besinnen auf die eigene Herkunft, dieses Gegenübertreten auch den unbequemen Zeitfragen, sei ein Beitrag der Intellektuellen, der sich [...] eines Tages bezahlt machen wird» (Ib.). Der in der abgelegenen Lucania sozialpolitisch engagierte Rocco Scotellaro gehört ebenso zu den Intellektuellen, die durch ihr schriftstellerisches Werk der Allgemeinheit eine archaische Welt in Not vor Augen führen (cfr. Peer III, *NZZ* 27.4.1966). Aus dem für die Übertragung ausgewählten poetologischen Artikel des Nobelpreisträgers Quasimodo geht hervor, dass sich dieser nicht am Olymp orientiert, sondern seine Dichtung aus der sizilianischen Landschaft und ihrer Geschichte nährt (cfr. Peer III, *NBZ* 7.10.1961). Diese Artikel zeigen beispielhaft, wie Peer bei bekannten europäischen Autoren nach poetologischen Parallelen zu seiner Biographie und seinem Werk sucht, und findet.

Einen weiteren Zugang zur volkstümlich regionalen Kultur in verschiedenen Teilen Europas stellen Volksliteratur, Dialektdichtung und Volkslied dar. Insbesondere Italien hat aus historisch-politischen Gründen einen ausserordentlichen Reichtum einer auch elaborierten und in allen Ständen verankerten Dialektttradition. Es zeigt sich hier eine, allerdings von Stadt zu Stadt unterschiedliche, Ausprägung der Wertschätzung und Kultivierung der Regionalsprache. Diese unterscheidet sich klar von der in der westlichen Welt nach französischem Vorbild verallgemeinerten, kultur-zentralistischen Vorstellung, in der sich das kulturelle Leben unter der Hegemonie eines Hofes respektive einer Hauptstadt herausbildet und von dort aus mit einer gewissen Retardierung und entsprechenden Einbussen in die Regionen verbreitet. In seinem Artikel zu Pasolinis Anthologie der Dialektliteratur Italiens nimmt Peer gerade auf diese Kulturmodelle Bezug und streicht auch die soziolinguistische Ähnlichkeit mit den Deutschschweizer Verhältnissen in Bezug zum Dialekt hervor:

Wir haben also in Italien, ähnlich wie bei den eingesessenen Bürgern unserer Schweizerstädte, ein kräftiges Festhalten an der Tradition, die gerade im sprachlichen Bereich scheidend und auszeichnend wirkt und das Gesicht jeder Stadt, jeder Region, unverwechselbar und exemplarisch prägt. Es kann darum nicht verwundern, dass in Italien wie in der Schweiz bedeutende Dichter sich des Dialekts bedienen, obgleich diese Beschränkung einen Teil des landeseigenen und europäischen Leserpublikums ausschliesst. (Peer III, *NWT* 20.4.1957)

Es geht Peer folglich darum, sein Publikum weiterzubilden und es zugleich für eine Wahrnehmung von Literatur zu sensibilisieren, die über den üblichen Kanon hinausgeht und die Regional- und Volksliteratur einbezieht. So hofft er offensichtlich, bei seinem Publikum zugleich Verständnis und Interesse für anderssprachige Literaturen und ihren Hintergrund, insbesondere für die romanische Dichtung zu heranzubilden.

3.2.3. Lyrik und Tourismus-Prosa im Kontakt

Wie vielfältig Peers literarische und lyrische Produktion und sein Selbstverständnis als rätoromanischer Schriftsteller und Publizist miteinander verknüpft sind, zeigt sich in einer Gegenüberstellung seiner meta-poetischen Engadiner Gedichte und literarischen Prosa und seiner Essays als kundiger Reiseführer für

Südbünden²⁸⁸. Um ein anderssprachiges Publikum auch für die bündnerromanische Literatur zu gewinnen, knüpfen sowohl Andri Peer selbst als auch seine Verleger ganz offensichtlich bei ausserliterarischen Bezugspunkten eines potentiellen Publikums zu Graubünden und zum Engadin an.

Bei einer systematischen Sichtung von Peers Artikelsammlung zeigt sich insbesondere das Thema Tourismus als ein eigentlicher, publizistischer Schwerpunkt Peers. Erwartungsgemäss spielen hier das Engadin und Graubünden als bekannte Tourismus-Destinationen eine wichtige Rolle, und Peer kann in ganz unterschiedlichen, auch ausländischen Zeitungen und Zeitschriften publizieren. Wie solche Aufträge umschrieben wurden, zeigt ein Ausschnitt aus einem Redaktionsbrief der *Deutschen Zeitung*:

Es ist schön, wenn Sie Ihre Beiträge, so wie Sie es schon in den eingereichten Manuskripten getan haben, etwas feuilletonistisch halten, aber in unserem Reiseblatt erwarten die Leser auch ein gewisses Service, das soll heissen, dass sie nicht nur die Landschaft charakterisiert bekommen, sondern dass sie auch eine Vorstellung davon erhalten, wie sie dort ihre Ferien am sinnvollsten gestalten können.

Wir würden uns freuen, wenn wir dazu kämen, von Ihnen als einem ansässigen Schweizer Autor, Aufsätze zu erhalten, die in jeder Hinsicht vom Erlebnis und von der Sachkenntnis getragen sind. (Peer SLA, B-3-DEUZ, 20.3.1957)

Da das Engadin, wie oben dargestellt wurde, ein wichtiger literarischer und poetologischer Gegenstand Peers ist, konkretisiert sich gerade an dieser Thematik die schriftstellerische Vielfältigkeit in einer ausserordentlichen Verflechtung von verschiedenen Ansätzen und Gattungen. Gleichzeitig ist die Tourismus-Prosa auch dazu geeignet, den zeitgeschichtlichen Rahmen des Autors und seine Abstimmung auf das jeweilige Zielpublikum zu illustrieren.

3.2.3.1. «Quand je pense à l'Engadine...»

Lorsqu'on aime, on ne peut, de sang-froid, décrire, compter, juger. On loue ou l'on se tait. Sollicité d'écrire sur l'Engadine, j'eusse préféré me

²⁸⁸ Dieser Exkurs erschien in einer kürzeren Fassung in einer Sammelpublikation zu Literatur und Tourismus in der Schweiz, cfr. Ganzoni 2010.

taire ou plutôt monter là-haut, en ces jours où le soleil déverse de blanches amphores sur les épaules d'avril où, à l'heure de midi, strié comme un tigre, il s'insinue à pas de velours à travers les troncs de la forêt, tandis qu'au village les chêneaux gargouillent de l'eau de fonte des neiges, que dans les halls d'hôtels vides, les balais de l'après saison commencent à s'agiter et qu'au hasard des rues résonnent les truelles des maçons. Du côté du vieux clocher oblique s'éloigne, à cris aigus, un vol de choucas, tout pareil à une portée de notes en désordre. [...] Non, chers amis, je vois bien que je ne puis vous décrire mon Engadine. Car, dès que j'arrive en haut de l'Albula, du Fluela ou du Julier, le vent, le vent de l'Engadine bondit sur moi tel un fauve et me voilà métamorphosé. Je respire autrement; au cours des premières nuits en effet, vous dormez mal à cause de l'excitation, à cause du changement d'altitude. Vous vous réveillez, regardez par la fenêtre. Les nuits débordent d'étoiles, le glacier, aux hanches de la montagne, frémit comme un dragon; l'Inn murmure... murmure jusqu'au lever du soleil, qui point là-bas, au-dessus des Dolomites de Scuol. Le ciel prend des couleurs, bientôt il ne fera plus qu'un seul pas d'une chaîne de montagnes à l'autre. (Peer III, *Jm* 1968b:14)

In seiner Würdigung für *Quarto* (1994:32) bezeichnet Camartin Andri Peer als den «professionellsten Botschafter der rätoromanischen Literatur in der Welt». Die Reihe publizistischer Arbeiten des unermüdlichen Kulturaktivisten, die er selbst zur Sparte *Tourismus* zählte, sind schon wegen ihrer Verzettlung mehrheitlich in Vergessenheit geraten. Aus einem heutigen Standpunkt haben Peers literarische und publizistische Tourismusbeiträge aus den 1950er- und 1960er-Jahren einen eindeutig nostalgischen Anstrich und sind deshalb nicht zuletzt auch aus einer zeitgeschichtlichen Perspektive interessant, wie übrigens auch die Zeitschriften, in denen er publizierte. Regelmässig verleiht Peer seiner Tourismusprosa einen *touch* von Authentizität, indem er sich mit Erinnerungen aus den frühen 1930er-Jahren als «Kenner» ausweist, wie im aufwendig gestalteten Fotoband *Arosa*:

Der Schreiber kramt Erinnerungen hervor. Erste Eindrücke aus den Jahren, da man als Kantonsschüler die sonntägliche Fahrt ins Aroser Skigebiet als aufregendes Erlebnis genoss, glücklich die Nase an die kalten Wagenfenster des Aroser Zügels presste und auf die immer molliger verschneiten Tannen staunte, zu den verheissungsvoll gleissenden Berggipfeln aufblickte, während sich das Züglein unverdrossen summend Kurve um Kurve auf die 1750 Meter ü. M. emporschraubte. Es gab zu dieser Zeit in Arosa erst drei Skilifte und es

war Ehrensache, das erstemal mit den Fellen aufzusteigen, sei es aufs Weisshorn oder aufs Hörnli. (Peer III, 1972:8)

Der dem Genre entsprechende Text ist aber nicht etwa rückwärtsgewandt, sondern integriert sogar eine aktuelle Beschreibung des Kurorts aus der Flugperspektive, die Peer sichtlich geniesst. Anlässlich einer Neuauflage bittet er um weitere Belegexemplare dieses Fotobandes, unter anderem «weil ich kaum an einer meiner Publikationen soviel Freude erfuhr, wie an diesem Buch», das sich zudem besonders gut zum Verschenken eigne, auch an Ausländer²⁸⁹.

Für viele romanische Autoren drängt sich früher oder später eine Auseinandersetzung mit diesem wichtigsten Wirtschaftssektor auf, der den Bergkanton Graubünden und seine Gesellschaft geprägt hat. Aus wirtschaftshistorischen Gründen mischen sich gerade in der einheimischen Literarisierung des Tourismus die Perspektiven einer Aussen- und einer Innensicht auf ganz auffällige Weise, dürfen doch im langzeitlichen Auswanderungsland Graubünden unter die frühen Touristen nicht zuletzt die in ganz Europa tätigen Emigranten gezählt werden. Ihre Reise in die Heimat war mit der Instandhaltung der dortigen Besitztümer und der Organisation von Familien-Angelegenheiten verbunden, doch wurden auch ein reger sozialer Austausch und das gesellschaftliche Vergnügen gepflegt²⁹⁰. Einige dieser *randulins* dichteten in ihren Musse- und Heimwehstunden, und es entstanden zahlreiche Verse, Volkslieder und Erzählungen zum Ruhm der Schönheit und Reinheit der Bergtäler als traditions- und mythenbildende Thematik der romanischen Literatur. Die sentimentale Heimweh- und Liebeslyrik entspricht andererseits in vielem einem spätoromantischen Fernweh, welches auch den Tourismus hervorgerufen hat und charakterisiert²⁹¹. Die romanischen Literaturschaffenden wurden jedoch auch durch die jeweils aktuellen Bergromane der grossen Literaturen, durch Berichte von Alpinisten und Sportreportern in der Wahrnehmung ihrer Region beeinflusst und zu ganz unterschiedlichen Reaktionen provoziert. Auch die Gemälde von berühmten Künstlern der touristisch attraktiven Gegend haben für Generationen die Vorstellung der Gäste wie auch der ansässigen Bevölkerung geformt. Es kann also

²⁸⁹ Aus einem Brief an den Verleger Hans Gasser, 14.8.1978, Peer SLA, B-3-RAV.

²⁹⁰ Cfr. z.B. Giovannes Mathis, *Algords* von 1924 und *Amiczcha ed amur* von 1926 sowie Chasper Pult, *Papparin* von 1954, für eine Dokumentation die Recherchen von Dolf Kaiser.

²⁹¹ Zum Tourismus in der romanischen Literatur cfr. auch Riatsch 2010a, zu Tourismus und Romantik z.B. Enzensberger 1964.

durchaus angenommen werden, dass sich in Graubünden gerade wegen einer bewussten Wahrnehmung und künstlerischen Überhöhung der Landschaft relativ frühe und von einigen – natürlich relativierbaren – Erfolgen belohnte Bewegungen zum Landschaftsschutz und zur Kulturpflege bilden konnten, die sich sowohl gegen die Ausbeutung der Wasserkraft zur Elektrizitätsproduktion als auch gegen die Bodenspekulation und die touristische Übernutzung richteten²⁹². Seit der Publikation von Lansels Sonett gegen die «Industrialisierung» des Silsersees 1921 engagierten sich denn auch verschiedene Generationen von Autorinnen und Autoren in diesen Bewegungen. In der ab 1971 unter Beteiligung verschiedener Schriftsteller publizierten satirischen Zeitschrift *Il Chardun* (Die Distel) beispielsweise wurden hauptsächlich diese Probleme kommentiert.

Ein anspruchsvolles Spannungsfeld zwischen Literaturtraditionen verschiedener Sprachen, brisanten gesellschaftlichen Fragen und kulturpolitischen Polemiken musste für einen vielseitigen Autor wie Andri Peer eine Herausforderung darstellen. Seine schriftstellerische Beschäftigung mit dem Tourismus brachte ihn jedoch wie erwähnt auch mit ganz unterschiedlichen Zielgruppen in Kontakt, die eine entsprechende Anpassung seines Standpunkts verlangten, was wiederum gerade aus dem Sicht der einheimischen Bevölkerung im Widerspruch mit einer kohärenten Imagepflege stand.

3.2.3.2. *Mythos und Gesellschaft*

Die zivilisationsferne, auch unberührbare und unberührte Natur und ihre geheimnisvolle Geschichte sind bis heute Leitbilder des Tourismus. Dem Alpinismus mit seiner Ausrichtung auf das Elementare und Abenteuerliche kommt dabei eine Schlüsselrolle zu (cfr. Enzensberger 1964:190-192). Obwohl der Tourismus als Bedrohung für romanische Sprache und Kultur gesehen wurde und wird, gründen wichtige Bündner Kulturbewegungen paradoxerweise in denselben romantischen Ideologien, etwa die Aufwertung, Sammlung und Interpretation der Volksliteratur im späten 19. Jahrhundert²⁹³ oder das ausge-

²⁹² Cfr. dazu z.B. die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Vereinigung Pro Lej da Segl (<http://prolejdasegl.ch/>) sowie Erwin Bundi, *Raum Graubünden: Dokumentation, Raumplanung und Raumentwicklung*, 2007.

²⁹³ Cfr. die umfangreiche Sammlung von Caspar Decurtins in der *Rätoromanischen Chrestomathie*, Neuauflage 1983-1984.

prägte Interesse für Frühgeschichte und vorchristliche Kulte in den 1960er-Jahren (cfr. oben, 2.3.1). Bei der literarischen und publizistischen Thematisierung des Engadins durch Andri Peer spielt dieser kulturhistorische Hintergrund wie erwähnt eine wichtige Rolle. Die Kulturlandschaft und ihre Traditionen bieten ihm während seiner ganzen Schaffenszeit vielseitigen Stoff, als Dichter, als Erzähler und als Publizist.

Die Konzentration auf Peers Tourismusarbeiten zum Engadin in diesem Exkurs soll keinesfalls als eine Beschränkung des Autors auf die rätoromanische Welt verstanden werden. Kein anderes Thema ist bei Peer jedoch so vielfältig konnotiert und interpretiert und in verschiedenen Sprachen kommentiert. Die verschiedenen Gattungen ergänzen sich auf ganz unerwartete Weise, so dass beispielsweise die Tourismuspublizistik auch für die Lektüre von meta-poetischen Gedichten aufschlussreich sein kann, und umgekehrt, die mit Gedichtversen durchsetzte Sachprosa gelegentlich befremdende Stilelemente aufweist. Die verschiedenen Vermittlungs- und Rezeptionsmöglichkeiten eines einzelnen Textes zeigen sich beispielhaft am weiter oben kommentierten Gedicht *Stad engiadinaisa*, das im unterschiedlichen Publikationskontext verschiedene Interpretationsebenen anspricht (cfr. 2.3.2, Zitat und Nachweise ib.): So erscheint es im Lauf von zwei Jahrzehnten einerseits für die einheimischen, romanischen Leser als Teil eines auch poetologischen Mythos, anderseits für deutsch- oder französischsprachige Literaturinteressierte, dann wieder für den anspruchsvollen Gast der Engadiner Konzertwochen sowie für den kulturbeflissenen Alpinisten. Die im Gedicht angedeuteten landschaftlichen und kulturellen Aspekte lassen sich mit gängigen Illustrationen der Oberengadiner Seenlandschaft assoziieren und illustrieren. Eine Vertiefung dieser Ebene ist in Peers einschlägigen Tourismuspublikationen zu finden, beispielsweise in den Merian-Heften *Das Engadin* (1961) und *St. Moritz und das Engadin* (1981), im Ferienprospekt für Bivio sowie in den Beiträgen zu den Südtälern Graubündens des *Ferienbuch der Schweiz* (1977). Mehr Textnähe zum Gedicht ist im Zeitungsartikel *An den Engadiner Seen* (1962) festzustellen: Hier wird die genaue Szenerie des Gedichts beschrieben und durch kulturhistorische und geographische Referenzen und wichtige Anhaltspunkte für den Besuchenden ergänzt. In Kenntnis von *Stad engiadinaisa* fallen aber auch die im Artikel wörtlich wiederverwendeten Metaphern auf, wie die opalisierende Seeoberfläche oder die Arvenkandelaber.

Auf die gleichzeitige Konzeption und die komplementäre Entstehung von Texten verschiedener Gattungen verweist Peer bei seiner Einführung von C.F.

Meyers Novellen (1971), er erwähnt hier die «Spannung [des] wechsellvollen Entstehens» und das «Übereinandergreifen mancher Themenkreise», in denen sich Meyers «zähes Ringen um die künstlerische Gestaltung» spiegle, zum Gewinn von Gedicht und Erzählung (Peer III, 1971:VII). Gerade solche Äusserungen zu einem anderen Schriftsteller können gemäss Genettes Ausführungen zum Epitext auch als Kommentar eines Autors zum eigenen Tun verstanden und somit auf Peers eigenes Werk übertragen werden (cfr. Genette 1987:348 sowie 1.4.3.). Dass die parallele Arbeit an verschiedenen Textgattungen Peer grundsätzlich interessiert, zeigt auch sein Artikel desselben Jahrs zu Montale, den er als meisterlichen Prosaautor bezeichnet:

Und zwar unterscheiden sich die [...] kürzeren Prosaarbeiten beträchtlich von seiner journalistischen Schreibweise, wie wir sie aus dem *Corriere* und aus Zeitschriften kennen: sie sind dichter, reicher an formulierter Aussage, an Überraschungen; sie stehen auch der Poesie näher. Das gilt vor allem für den ersten Teil, wo wir eigentliche *poèmes en prose* vorfinden, die etwa zum Verständnis der *Ossi di seppia* betragen, also ein Unterfangen, das auch Baudelaire in *Spleen de Paris* und, viel früher, Dante in der *Vita nova* anwandten: die Verse und damit korrespondierende dichte Prosa nebeneinander. (Peer III, DT 9.10.1971)

Seiner Aufmerksamkeit für das Phänomen entgegen auch weitere seiner Referenzautoren nicht und es ist anzunehmen, dass deren Arbeitsweise zumindest eine Orientierungshilfe für sein eignes Schaffen darstellt. Wie die hier zitierten Auszüge zeigen, ist gerade zum Motiv Silsersee ein erstaunliches Ineinandergreifen unterschiedlicher Textsorten, vom Tagebuch zum Gedicht, vom biographischen Essay zur Kurzgeschichte und zum Tourismus-Artikel auszumachen (dazu auch Riatsch 2010:18ff.):

Das oberste Engadin mit seinem von Schneebergen eingerahmten breiten Hochtal, mit lichtdurchfluteten Arvenwäldern rings um die Seen [...] ist eine der sublimsten Alpenlandschaften. Hier, auf der legendären Halbinsel Chastè, die blühend und grünend und buchtenbildend in die unwahrscheinliche Bläue des Silsersees hineingreift, schrieb Nietzsche am Zarathustra; hier, am obern Ende des Sees, in Maloja, gerade wo das Engadin in das Bergell übergeht, malten Giovanni Giacometti und Giovanni Segantini Bilder von hoher Lichtfülle. Wie eine Perlenschnur zeigen sich die Seen dem Wanderer, der sie von der Höhe herunter betrachtet, [...]: schöne Edelsteine, blaugrün und silbrig, im Winter

eisbedeckt, sommers vom frischen Malojawind in fliehenden Fächern gefältelt und im wechselnden starken Sonnenlicht zaubervoll opalisierend. Sie spiegeln die Berge wieder und an ihren Ufern die Dörfer mit den schönen Namen Segl-Maria, Segl-Baselgia, von altersher beliebtes Ferienziel deutscher Gelehrter, weisse Engadinerhäuser mit Sgraffiti, das ockergelbe Kirchlein von Baselgia. [...] Folgen wir von Maloja aus den lauschigen Fusswegen [...] so kommen wir auf abwechslungsreichem Spaziergang, im Schatten der Arvenkandelaber bei Isola vorbei und zum Fexbach nach Sils. Das Fextal, wie der Silsersee unter Heimatschutz gestellt, ist ein landschaftliches Bijou und gehört ganz den beschaulichen Wanderern (Autoverbot). [...] (Peer III, *NWT* 21.6.1962)

Diese auf den Touristen ausgerichtete Darstellung der Silsersee-Region ergänzt die in verschiedenen Gedichten und Prosatexten angesprochene poetologische und mythologische Interpretation. Die Faszination für die Seenlandschaft des Oberengadins bei Peer dauert über die Jahrzehnte an: 1968 überkommt Peer bei einem Sils-Besuch grosse Lust, sich im Engadin niederzulassen (Peer SLA, C-1-d/27, 7.7.1968), im publizierten Tagebuch von 1975 und 1977 wiederholt er annähernd wörtlich frühere Beschreibungen (cfr. Peer 1982:141 und 160).

3.2.3.3. Kulturelles und Volkstümliches

Wenn einer den Silsersee, den Piz Bernina und die Schulser Bäder rühmt, das Tavetsch schön und die Lenzerheide lieblich findet, bewegt er sich auf Gemeinplätzen. Wie wenige unserer verehrten Gäste jedoch erwärmen sich für die rätoromanische Sprache, den vertrauten Klang jener Landschaft, die sie liebenden Herzens aufsuchen?

Die Sprache ist doch der tiefste Brunnen in der Seele eines Volkes. Sie ist der erste und der letzte, wesentliche Schritt in der Begegnung mit einer Kultur; sie ist Rhythmus und Ton einer Gemeinschaft; sie ist Klang und Gebärde eines Lebenswillens; sie ist fassbar gewordener Geist. (Peer III, *Schweiz* 1955:8)

Tourismus und Tourismuswerbung leben bekanntlich von Allgemeinplätzen. Doch gehört es seit John Murrays *Red Book* (1836) und Karl Baedekers Reiseführern dazu, dass sich der Vergnügensreisende auch über Sehenswürdigkeiten und Kultur der Feriendestination kundig macht und sich diese mit Hilfe anspre-

chender Lektüre erschliesst. Diese «Begegnung mit der Kultur» bezieht im Engadin berühmte Künstler ein, Architektur und Sgraffito, emigrierte Zuckerbäcker, Bergsteigerlegenden, farbiges Brauchtum und nicht zuletzt die im Verschwinden begriffene Kleinsprache. Auf die Sprache als «Seele des Volkes» beziehen sich die deutschen Romantiker und, Generationen später, Peers Vorgänger Lansel und Chasper Pult, die sich beide intensiv mit Volkskunde beschäftigen²⁹⁴. Peer selber wird durch seine Recherchierarbeit für das Institut des *Dicziunari rumantsch grischun* während der Studienzeit nicht nur für die Wort- und Begriffsgeschichte sensibilisiert, sondern erhält die Grundlage für ein weitläufiges Wissen über Geschichte und Volkskunde der verschiedenen Bündner Regionen. Diese Themenbereiche greift er auch nach seiner Dissertation in verschiedenen Publikationen immer wieder auf. Es kann wohl davon ausgegangen werden, dass Peer hoffte, über bekannte Kulturphänomene ein breiteres Publikum auch für die romanische Literatur interessieren zu können. Doch scheint ihm die Tourismus-Publizistik als solche auch einen willkommenen schriftstellerischen Ausgleich geboten zu haben. So schreibt er noch 1984 an die Redaktion des Schweizer Hotel-Journals, welches seinen Beitrag zum Erker publiziert: «Ihre Zeitschrift nimmt sich prächtig aus. Möglicherweise gibt sich wieder einmal Gelegenheit, etwas für Sie zu schreiben, ich schrieb schon immer gern touristische Texte von Niveau, so vieles für die *Swissair Gazette* und für die Tageszeitungen auch im Ausland.»²⁹⁵ Wie sich der Korrespondenz mit den Kulturredaktionen verschiedener Zeitungen und Zeitschriften entnehmen lässt, waren insbesondere volkstümliche Beiträge in den 1960er- und 1970er-Jahren sehr beliebt. Hier hatte Andri Peer leichtes Spiel, konnte er doch mit Fachkenntnis über urchiges Brauchtum, seine Symbolik und seinen Hintergrund berichten. Es häufen sich denn auch seine Titel zum – noch heute bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit ausgeschlachteten – *Chalandamarz*, zu *Schlitteda*, *Mazza* / «Bauerngolf», *Hom strom* und *Bacharia* / Hausmetzger, aber auch zum *Unspunnenfest* und den *Urnäscher Kläusen*. So wie Peer wiederholt die Bedeutung der Volksliteratur hervorhebt, geht es ihm auch bei seinen Beiträgen zu Volksbräuchen darum, Originalität und Eigenständigkeit einer freudigen Volkskultur hervorzuheben und auf die ursprüngliche, im zyklischen Jahresablauf eingebettete, durch die Notwendigkeit der Arbeit, der ritualisierten Feste

²⁹⁴ In Bezug auf Lansel cfr. den Beitrag von Rico Valär im *Bündner Monatsblatt* 5/2008 sowie seine Dissertation von 2011, zu Chasper Pult cfr. unten 3.3.4.

²⁹⁵ Brief an die Redaktion vom 3.5.1984.

christlichen oder vorchristlichen Ursprungs verbundene, traditionelle Kulturgemeinschaft zu verweisen. Ein persönlich emotionaler Bezug kommt jedoch nicht nur in diesen Beiträgen zum tragen, sondern gelegentlich auch in lyrischer Form²⁹⁶, wie im folgenden Wintergedicht, das in verschiedene Sprachen übertragen und wiederholt publiziert wurde:

	<i>Schlitrada</i>	<i>Schlittenfahrt</i>
5	D'uffant sentiv'eu l'odur da naiv sül far not, e schlitras cun rols sunagliaivan tras il sbischöz cun mattas riaintas e schlops da giaischla.	Als Kind roch ich beim Einnachten Den Schnee in der Luft, und Schellenschlitten bimmelten vorbei im Schneegestöber, lachende Mädchen und Peitschengeknall.
10	Las stailas sgrizchivan, stilets in dajas da vaider. Il trot amüti dals chavals, rols...rols...tras il god e'ls auals chantaivan ad ün chantar suot ils orgels da glatsch.	Die Sterne knirschten wie Dolche in gläsernen Scheiden. Gedämpft der Trott der Pferde. Schellen klingelten im Wald, und die Bäche sangen, sangen unter den Eisorgeln ²⁹⁷ .

Der in verschiedenen publizistischen Arbeiten kontextualisierte Brauch der *schlitteda* wird hier zu einem Gedicht destilliert, das aus einem komplexen Netz von sich entsprechenden Lauten und Lautverbindungen besteht. Die Wiedergabe von Erlebtem wird durch die poetischen Figuren der künstlerischen Verdichtung auf neuartige Weise gestaltet, wie beispielsweise in der sehr treffenden Synästhesie «stailas sgrizchan» in V. 8, die nicht nur die verschiedenen Sinnesindrücke miteinander verschmilzt, sondern auch onomatopoetisch darstellt (dazu auch 3.3.3.). Das Gedicht kommentiert Peer in dem Madlaina Demarmels gewidmeten Gedichtband *Clerais* von 1963 vor allem in Bezug auf die Kindheitserinnerungen, die viele Sinne ansprechen:

²⁹⁶ Zu den Figuren des Ich in Peers Lyrik cfr. Riatsch 2008.

²⁹⁷ Zu Details und Varianten cfr. Peer 2003 sowie das Nachlassdossier. Erstabdruck 1962, hier zitiert nach Peer I, 1988:52-53. Neben dieser deutschen Übertragung von Herbert Meier existiert eine italienische Übertragung von Giorgio Orelli sowie eine englische von Robert Billigmeier.

il minz ais l'algordanza, alch fich intensiv, alch dutsch in nus, üna cullina ruduonda e dūra chi roudla da cuntin in teis cour cun tuns da rols, cun savur da scorzas d'larsch e dad aguoglias dschember. Ün vent chi fa meanders intuorn las chasas, ün'ura chi batta seis tuns da lutun, üna savur da Bibla e savair cha rir e larmas sun *üna* sün quistas vias. (Peer SLA, A-1-g/56)

In einer Lektüreanmerkung notiert Peer auch Überlegungen zur poetischen Gestaltung:

La poesia basescha sün ün'impreschiun d'uffant. La naiv ha üna savur indefinibla, la savur da l'infanzia[,] ils rols e'ls schlops da giaischla dan il ritmus a quist evenimaint cuntin da la natūra chi svaglia increschantüms e spranzas. Stilet in dajas da vaider – üna sinestesia vaira ris-chada – chi repeta il sgrizchir da las schlitras sülla via dscheta. [...] (Peer SLA, A-1-z, [1975])

3.2.3.4. *Mondänes und Modernes*

Ich kam zuerst nach St.Moritz, als ich auf ein paar Tage meine Vettern besuchen durfte. Es war das St. Moritz der Winter-Olympiade 1928, der frühen dreissiger Jahre, eine glanzvolle Stadt im Hochgebirge, so kam es dem staunenden Bergbuben vor, wenn ihn die Vettern zur Skisprungkonkurrenz an der Olympiaschanze, zum Bobrennen am Cresta-Run, zum Pferderennen auf dem gefrorenen See, zu den Eisläuferinnen mitnahmen, die auf der spiegelnden Eisfläche vor dem Kulm-Hotel herumwirbelten und die Arme ausbreiteten, als wollten sie die Sonne umarmen. [...] Das Auto war damals noch selten; dafür schwebten Schlitten mit klingelnden Schellen, Peitschengeknall und lachenden Paaren durch das Schneegestöber. [...] Und eine Fröhlichkeit sprühte in all dem, bei den Gästen, bei den Chasseurs, Skilehrern, Kutschern, Ausläufern, ja sogar bei den Eissägern auf dem See [...]. Als der Concierge von Badrutt's Palace-Hotel [...] mich in die Loge mitnahm und sich hinter der Réception inmitten seiner betressten Gehilfen aufpflanzte, denen er die englischen, französischen und deutschen Kundenwünsche in biederem Rätoromanisch weitergab, kam mir das vor wie ein Aquarium mit vielen exotischen Fischen und leuchtenden Seesternen. [...] Wer, wie der Schreibende, dort oben im hohen Tal aufwuchs, liebt vor allem andere Spuren: die der Skier im frischen Schnee, etwa auf einsamer Waldlichtung zwischen Staz und den Bädern

(im Winter sind sie geschlossen), die Fährte des Hasen, der mit drolliger Morseschrift den Weg kreuzte, den Abdruck des Adlerflügels im Schnee, schön wie auf einer alten Münze, oder die scharfgezogene Parabel des Schlittschuhs auf dem Eise, während es von der Strasse her nach knusprigen Semmeln duftet. [...] Jetzt giesst die Sonne ihre weissen Krüge auf die Schultern der Berge, der See ist wie eine Marmorplatte geädert und schneidet den Abhang an. Über dem Dorf verschwindet eine trunkene Partitur von Dohlen, während die Turmuhr ihre weinerliche Terz durch die Gassen sendet. (Peer III, *FR* 5.9.1969/2011:269f.)

Die Faszination des intellektuellen Bauernsohns nicht nur für landschaftliche und kulturelle Werte des Hochtals der Gegensätze, sondern auch für dessen mondäne und fortschrittgeprägte Seite findet gerade in der Tourismus-Literatur ihren Niederschlag. In seinem Beitrag *Ein Dorf, genannt San Murezzan. Porträt eines Weltkurorts* breitet Peer die ganze Palette aus, von der historischen Entwicklung des Kurorts zur grossartigen Landschaft und ihrer Erschliessung durch Bergbahnen und Skilifte und den zahlreichen ausgeübten Sportarten bis zum heilenden Klima und «der zuvorkommenden Art der St. Moritzer auch gegenüber dem weniger zahlkräftigen Gast». Das Zielpublikum des Artikels scheint eine potentielle Kundschaft für seinen «ersten Kurort» zu sein, trotzdem versucht Peer am Rande den Standpunkt des Einheimischen, seiner Sprache und Kulturgeschichte einzubringen. Er gibt einen Blick hinter die Kulissen preis, erwähnt den legendären Chasper Ans Grass (1900-1963), Concierge des berühmtesten Engadiner Grandhotels und Freizeitdichter, den Peer schon früher gewürdigt hat. Dieser «hom universal, centrala dad infuormaziuns d'ün clap aviöler da luxus e cumpogn pachific, [...] signur chi accumplischa giavüschs d'oters signuors»²⁹⁸, wird ihm zu einer symbolhaften Figur für den «weltoffenen Engadiner» in Bezug auf die grossbürgerliche Gesellschaft. Grass nimmt in Peers Augen auf souveräne Art an der *grande société* teil, als Gewährsmann und Berater, als Organisator und Vermittler, und bleibt doch diskret und bescheiden und geniesst zur Entspannung den Schwatz mit seinesgleichen in einer gemütlichen Wirtstube.

Nicht nur als Kind, auch als Erwachsener gelingt es Peer durch den Militärdienst, durch Ferienjobs als Lehrer der Badrutt-Jugend oder als Bibliothekar

²⁹⁸ Peer III, *FL* 12.7.1963. «[...] universeller Mann, Informationszentrale eines grossen Luxusbienstock und gemütlicher Kumpan, [...] ein Herr, der die Wünsche anderer Herren erfüllt.» (Übers. A.G.).

im Palace Hotel sowie durch die Freundschaft zu einem namhaften Hotelier und später als Gast von Schriftstellern wie Erich Kästner, dem exotischen «Aquarium» etwas näher zu kommen. Dabei bleibt der teilnehmende Beobachter nicht nur ein Aussenseiter, sondern versucht sich ansatzweise gar auf dem schon vielfach bearbeiteten Parkett der Hotelliteratur, wie der als Typoskript vorliegende Aufsatz *Weiche Teppiche – Harte Währung. Aus der Strategie des Luxus-hotels* zeigt:

Die Angestellten eines sehr gut geführten Hotels bekommen mit der Zeit untereinander eine Art Familienähnlichkeit, die der erfahrene Gast gleich bei seiner Ankunft wittert. Das exklusive Cachet, jene Mischung von bisweilen leicht verrücktem Luxus und biederer Zuverlässigkeit hängt von diesem menschlichen Klima ebenso sehr ab wie von den Leistungen, die der Gast von Küche, Weinkeller und Etage, vom Portier und der Telephonistin erwartet. [...] Bei den besten Gästen geht eine lange Erziehung voraus, die man ihnen rasch anmerkt in der Art, wie ein Herr seine Dame durch die Flügeltüre schreiten lässt, wie sie ihren Schmuck dosiert und trägt, in der Haltung, wie sie zu Tisch sitzen und den Kellner herbeiwinken, in der Nuancierung ihres Vokabulars, je nachdem mit wem sie sprechen. [...] Schliesslich bietet das Hotel unglaubliche Chancen des Begegnens, des Gesprächs, des Entdeckens. Das Leben im Hotel hat etwas Befreiendes. Manche fanden in einem Hotelzimmer entscheidende Einfälle für ihren Beruf, für ihr Werk; andere machen sich los von Schwierigkeiten, die sie lähmten. Treibe Sport, flaniere im Kurort oder bleibe in deinem Zimmer – wenn du dich wieder durch das bunte Aquarium der Eingangshalle bewegst, gilt der Gruss dir, und du weisst dich daheim mitten in der Welt²⁹⁹.

Das Bild des Aquariums scheint es dem Autor angetan zu haben, er wiederholt es, vielleicht als Selbstzitat nach dem früher mehrfach publizierten Gedicht *Zona dal plaschair / Im Sperrkreis des Vergnügens*³⁰⁰, wo die Bezeichnung für das Nachtlokal verwendet wird, in dem der Student Peer die Abrechnungen der Bar-

²⁹⁹ Peer II, 1967. Bisher wurde nur eine Publikation in englischer Sprache gefunden, cfr. 6.1.3. Der Aufsatz scheint sich auf das Silser *Hotel Waldhaus* zu beziehen. Die aufschlussreichen biographischen Details sind der Gattin Erica Peer-Studer zu verdanken. Für die Hotelliteratur cfr. die Studie von Cordula Seger, *Grand Hotel. Schauplatz der Literatur*, 2005 sowie die verschiedenen Beiträge in Charbon e.a. (edd.) 2010.

³⁰⁰ Erstpublikation 1957 in *Hortulus*, in deutscher Übertragung von Hans Rudolf Hilty, 1958 in *Ensemble*.

Damen zu überprüfen hatte. Im oben zitierten Ausschnitt des Weltkurort-Artikels ist eine statistisch und stilistisch noch auffälligere Adaptation von Gedichtversen festzustellen: Neben Versen aus dem von Riatsch 2010 als Idyll beschriebenen Gedicht *Stad engiadinaisa* werden hier auch solche ebendort als Anti-Idyll interpretierten Gedichte wie *Stagiun morta* zur Stimmung der Zwischensaison leicht überarbeitet in Prosa wiedergegeben. Die Nachlassmanuskripte zu diesem Gedicht bezeugen nicht nur die Erarbeitung des Originals, sondern ebenso die intensive Auseinandersetzung mit der in mehreren Versionen publizierten Übersetzung ins Deutsche, an welcher der Autor mit Werner Weber, mit Guido Schmidlin und zuletzt mit Herbert Meier gearbeitet hat:

*Stagiun morta**Nachsaison*

- | | | |
|----|--|--|
| 5 | Il lai inglatschà –
üna lama da marmel
cunter la spuonda.
Il sulai svöda crias d'albur
sur las givellas d'Avrigl.
La muntogna sa d'esser greiva
suot il tramagl da las nüvlas. | Der vereiste See –
eine Marmorklinge am Berg.
Aus Krügen schüttet die Sonne
dem April ihr Weiss über die Schultern.
Der Berg kennt seine Schwere,
kaum sieht er die Wolken,
die über ihm spielen. |
| 10 | Illa giassa inchün chi va
cun pass absaint.
Clocs da martè –
splats da cazoula
e'l sbarbuogliar dal standschen. | In der Gasse geht einer
mit abwesendem Schritt.
Hammerschläge –
eine Maurerkelle klatscht,
und die Traufe gurgelt. |
| 15 | Ils spejels da festa e stüfchentscha
dorman suot palperas clausas.
Scuas ravaschan aint il hall.
Vaidrinas orbas,
marenghins in salv.
La partitura stuorna da las corniglias
svanischa cun plonts da suldüm. | Spiegel der Feste und Langweile
haben geschlossene Lider.
In der Halle geistern die Besen.
Blinde Vitrinen
und die Goldtaler im Schrank.
Auf wirbeln die Dohlen, eine trunkene
Partitur, mit Klagerufen, die verfliegen. |
| 20 | La cità tuorna cumün.
Ils sains marmuognan
lur sol – mi cridulaint
e tuot dvainta metal.
Alch va in tschercha
d'ün vöd fratern
davo ils curtels chi tschiorbaintan. | Die Stadt wird wieder ein Dorf.
Weinerlich brummen die Glocken
ihr SOL – MI, und alles wird Metall.
Hinter den gleissenden Messern des Lichts
macht etwas sich auf und sucht
die brüderliche Leere. |
| 25 | | |

Mezdi passa speravia
 sün pattas da luf tscharvè.
 Il god tegna il flà
 e spetta be da'ns traplar
 cun linguas blauas.

Der Mittag zieht vorbei
 auf Luchspfoten und wartet,
 zu schnellen nach uns
 mit seinen blauen Zungen³⁰¹.

Das Gedicht ist dem damaligen Kurdirektor von St. Moritz Peter Kasper gewidmet. Unter seiner Mitwirkung wird dann 1964 während Peers Vorstandsjahren die aufwendige Jahresversammlung des SSV im Oberengadin organisiert, als «Hauptquartier» diente das wohlbekannte Silser *Hotel Waldhaus*³⁰².

3.2.3.5. Kritisches und Satirisches

Die Denunziation des Tourismus durch passionierte Touristen ist seit historischen Zeiten Teil der Tourismusliteratur. Auch aus dem Gesichtspunkt der durch den Tourismus «kolonisierten» Bündner sind seit dem frühen 20. Jahrhundert kritische Stimmen zum Tourismus auszumachen. Die satirischen Spitzen richten sich allgemein nicht in erster Linie gegen die Touristen, sondern viel eher gegen die einheimischen Profiteure und Promotoren dieses als Bedrohung der Lebensart und der sprachlich-kulturellen Integrität empfundenen Wirtschaftszweigs (dazu Riatsch 2010a). Neben seinem hauptsächlich in der deutschschweizerischen Presse zur Schau gestellten Stolz des Dazugehörens im «Weltkurort», zeigt sich Andri Peer in einigen rätoromanischen Texten bisweilen auch skeptisch in Bezug auf den Tourismus, der das Schöne und Erhabene seiner Heimat zu banalisieren und zu zerstören droht. Neben der Kritik an der Bodenspekulation und dem zunehmenden Verkehr finden sich auch bei ihm Hinweise auf die sprachliche Problematik, so nimmt er Bezug auf den Druck zur Anpassung des Vokabulars an neue Gegebenheiten und die offiziellen und volkstümlichen Reaktionen darauf. Den Neologismen der Lia Rumantscha entsteht nämlich nicht selten eine Konkurrenz durch soziolektal-polemisch und familiär gefärbtes Vokabular, auf welches Peers einziges Seilbahn-Gedicht implizit verweist:

³⁰¹ In der hier zitierten, letzten Fassung von Meier fehlt erstaunlicherweise der wichtige Bezug zum Wald in der letzten Strophe, in der romanischen Originalfassung V. 29. Cit. aus Peer I, 1980:24-25.

³⁰² Cfr. die entsprechenden Dossiers im SLA-Archiv des SSV. Zu inhaltlichen Aspekten der Tagung cfr. oben 3.1.2.3.

Motta Naluns (1960/2003:123)

- Reisgia naira aint il blau
 Tagliainta
 visavia
 Flöchs da lana alba
 5 s-chartatschada
 landervia
- Veispras mus-chunan aval
 svouls da metal
 Taisas fantschellas
 10 cun vainters cotschens
 Sur tuot quellas bellas
 costas fluramadas
 sü e giò pel curdun
 Dalur co chi sun
 15 infatschendadas!

Mit einem dramatischen Bild führt die erste Strophe die unberührbaren, schroffen Felsgipfel des in der Geologie als «Unterengadiner Dolomiten» bezeichneten Gebirgsmassivs vor. Die poetische Umschreibung der 1955 in Scuol erstellten Seilbahn in der zweiten, auch im Rhythmus kontrastierenden Strophe kommt hingegen ironisch-volkstümlich daher. Diese durch die einfachen Reime hervorgerufene Wirkung wird durch das groteske Bild «pralle Mägde mit roten Bäuchen» und die populäre Interjektion im Satzsatz verstärkt, die auch durch die Interpunktion als Imitation einer fremden Stimme gekennzeichnet ist: «Dalur co chi sun / infatschendadas!»³⁰³. Parodistisch beschreibt Peer in diesem Gedicht die moderne Bahn mit althergebrachtem Wortgut. Es wird hier auf die bäuerlich-konservative Dorfgesellschaft der 1950er-Jahre angespielt, die diesem modischen Treiben höchst skeptisch und ablehnend gegenübersteht. Wie Enzensberger in seiner *Theorie des Tourismus* (1964:194) festhält, hätten die Bauern als einzige soziale Schicht der «fieberhaften Ausbreitung des Tourismus» in

³⁰³ Für dieses Gedicht ist keine Übertragung bekannt. Sinngemässe Übers. A.G.: «Schwarze Säge im Blau / geschliffen / gegenüber / Flocken weisser Wolle / kardätschte / daran // Wespen summen talwärts / Metallflüge / Pralle Mägde / mit roten Bäuchen / Über all den schönen / beblumten Hängen / auf und ab am Band / Herrje, wie sie / beschäftigt sind!» Die hier mehrfach als moderne Errungenschaft erwähnten Gondeln der Seilbahn Motta Naluns wurden übrigens letztthin als Einzelstücke zum Verkauf angeboten.

Ideologie und Praxis widerstanden. Entsprechend kontrastiert der bauerliche Blick den Betrieb der Seilbahn mit der Natur, scheint es doch für die Blumen schädlich zu sein, dass die Kabinen darüber hinwegschweben. Diese «vielbeschäftigten Mägde» schliessen einerseits die Assoziation mit der gar in offizielle Wörterbücher aufgenommenen Neubildung «tirachastörs» (Faulpelz-Zieher) für «Skilift» ein³⁰⁴. Zudem können ihre nur leicht angepassten Eigenschaften im Sinn von «dickbäuchig und rotköpfig» auch auf die darin sitzenden Touristen bezogen werden, die, immer in der traditionell-dörflichen Sichtweise, einer nichtsnutzigen Beschäftigung nachgehen. Das Gedicht kann demnach ebenso als Verspottung der engstirnigen Einheimischen wie der faulen Touristen gelesen werden.

Bereits im Eröffnungsjahr hatte Peer dieselbe Bahn unter dem Titel *Sonnen-trunkene Skifahrt in den Frühling* in der «offiziellen Reisezeitschrift» *Schweiz* sehr enthusiastisch beschrieben, diese Kunstprosa ist eine eigentliche Hymne auf den winterlichen Bergsport und entwickelt eine interessante Metaphorik zwischen der Schnee-Oberfläche und verschiedenen Textilien. In dem hier hervorgehobenen Kontrast zwischen der altväterlichen, sehnlich-ergebenen Erwartung des Sonnenscheins auf dem schattigen Talgrund und der erst durch moderne Technologie eröffneten Möglichkeiten zum Genuss sportlicher Geschwindigkeit im gleissenden Schnee, hat die moderne Lebensweise eindeutig den Vorrang:

Ja, wir sind vertraut mit einem Gesichte der Natur, das unsere Ahnen voller Scheu mieden. Die Technik, der Mythos einer neuen Zeit, misst die hohe Stille der Berge mit ihrer Musik, jenen metallischen, surrenden Tönen, die in der Weite der Schneeräume unaufdringlich verdämmern: das Singen der Bahnen auf dem Talgrund, das geniesserische Surren der Drahtseilbahnen, dieses grossen Aufzuges – sie ist ja eine Art Menschenzisterne –, und die Schwebebahn schaukelt ihre pralle Silbergondel in der Sonne wie ein Seidencocon an gleissenden Fäden. Und sogar der vielgeschmähte Skilift ist reizvoll in all dem fröhlichen Gekrabbel der Skinachmittage. Wie sich das bunte Menschenkonfetti staut an der Talstation und dann paketweise hinaufgleitet, um oben wieder auseinander zu schwärmen, das hat modernen Rhythmus und lustig ist es auch, den Bügeln nachzuschauen, wie sie unter den schlichten Triumphbögen der Stützmaste wie herrenlose Armbrüste leer hindurch-

³⁰⁴ Cfr. *Pled rumantsch / Plaid romontsch. Sport*, Chur, Lia Rumantscha 1981:36. Der Terminus wurde wohl von Armon Planta in den 1960er-Jahren geprägt.

schaukeln, während der Draht klirrt und klappert und surrt. (Peer III, *DZ* 14.2.1967)

Diese Beschreibung erinnert auch an die Kurzgeschichte *Cuort inscunter* (1961) / *Begegnung in der Gondelbahn* (1974), wo neben der Handlung – verrückte Touristin flirtet in der Gondel mit überraschtem Einheimischen – vor allem die Funktionsweise der 1957 erbauten Bergbahn Celerina-Saluver mit eindrücklicher Präzision beschrieben wird. Die romanische Version beginnt mit der herkömmlichen Polemik gegen diese technologische Erschliessung und ihre Begleitscheinungen:

I nu d'eiran amo blers skiunzs pro la staziun aval, üna chaista da betun sün pilasters massa stigls, significativ fabricat da prescha e profit, sco chi creschan minch'on daplüs sü e giò per val. «Filovia» hana scrit in custapuns survart, perche il pled rumantsch «pendiculara» nu'ls eira attractiv avuonda, uossa cha'ls richuns da Milan rivan fingià avant Nadal as sfogar da las tschieras suos-chas. I rivan in Alfa Romeo e Lancia, cun duonnas impellizzadas sco giats angora ed üna pruna d'raps³⁰⁵.

In der deutschen Version fehlt dieser ganze polemische Abschnitt mit dem bissigen Kommentar zur schlechten Architektur, mit der bekannten Häme des armen Berglers gegen den reichen Städter im Nebel, und es fehlen die mit einem Seitenhieb gegen die profitgierigen Oberengadiner angereicherten Überlegungen zu Neologismen, dafür wird hier eine etwas irritierende Raubtier-Metapher eingefügt (cfr. nächstes Zitat). Bezüglich des Wortes «pendiculara» wäre Peers spätere Anmerkung zu ergänzen, er selber habe seinerzeit diesen Ausdruck zur Bezeichnung der Seil- oder Schwebebahn empfohlen und sei stolz über dessen Akzeptanz – insbesondere da man ihm sonst seinen Gebrauch von archaischem Vokabular kritisiere³⁰⁶. Die Kurzgeschichte als Gattung gehörte zum Innovationsprogramm für die romanische Literatur, ebenso wie die Literarisierung

³⁰⁵ Peer II, 1961:47. Sinngemässe Übers. A.G.: «Es tummelten sich noch nicht viele Skifahrer bei der Talstation, einem Betonkasten auf zu dünnen Masten, einem Eile und Profitgier entsprechenden Bau, wie sie jedes Jahr in grösserer Anzahl talauf und talab heranwachsen. «Filovia» haben sie mit Riesenlettern oben angeschrieben, denn das romanische Wort «pendiculara» war ihnen nicht attraktiv genug, jetzt da die Neureichen aus Mailand schon vor Weihnachten ankommen würden um sich von ihren dreckigen Nebeln auszutoben. Sie kommen an in Alfa Romeo und Lancia, mit wie Angorakatzten bepelzten Frauen und einem Haufen Geld.»

³⁰⁶ Cfr. Peer III, 1978:469. Die reale Beschriftung war zudem deutschsprachig, «Luftseilbahn».

aktualitätsorientierter Themen (cfr. 3.2.2.). Trotz der polemischen Einführung wird der einheimische Protagonist als begeisterter Skiläufer dargestellt, der zudem, wie die fremden Gäste, aus der Stadt in die Sportferien kommt, «um das Skifahren nicht ganz zu verlernen»:

Peider hatte auf der Wartebank am Bahnhof sein Sandwich gegessen. Er verlängerte seinen Schritt; er hielt die baumelnden Skistöcke mit der linken Hand, zusammen mit den Skiern. Ein heftiges Verlangen nach Geschwindigkeit überfiel ihn, als er hinter den letzten Häusern hervorkam und die Schneehänge wie Raubtiere ihn ansprangen. Die Gondelbahn hatte eben zu fahren begonnen. Das metallene Singen und Sirren versprach raschen Gewinn an Höhe; die Gondeln kletterten steil die Halde hinauf wie grosse, fette Hummeln. (Peer II, 1974:82)

In Polemik gegen die «Fremdenindustrie» versucht sich Andri Peer auch in den ersten Nummern der satirischen Zeitschrift *Chardun*. In seinen fiktiven Notizen *Our dal diari d'ün speculant* (Aus dem Tagebuch eines Spekulanten) enthüllt ein grossspuriger Anwalt und Politiker seine aufwendigen Bemühungen zur Erstellung und zum lukrativen Verkauf von Luxusappartements an ausländische Investoren. Daneben listet er seine Probleme auf, mit einheimischen Starrköpfen, die ihre Wiesen und herabgekommenen Häuser partout nicht verkaufen wollen, mit der ruinösen Konkurrenz, seine Sehnsucht nach junger weiblicher Gesellschaft und die Langeweile seiner Frau, der er zur Beschäftigung einen Garten herrichten lässt. Warum der Pfarrer Vorwürfe macht und der Lehrer nur noch distanziert grüsst, versteht der Spekulant nicht:

Che voul'na vairamaing, quistas testas quadras? Avant ons vaiva nom: «Nus stain activar nos potenzial, stain trar a nossa val our da la depressiun, illa quala ella as rechatta causa sia situaziun periferica e l'indolenza ostentativa dal Stadi.» E lura vaina fat ouvras eletricas, vain fat vias, vain bià hotels e chasas da vacanza sainza fin, tant cha illa stagiun noss cumüns criblan sco furmiers; vain fat funicularas, pendicularas, s-chabelleras, schlitreras e samichè. Eschan di e not landervia a valorisar nossas grondiusas premissas turisticas. E adüna suna malcuntaints. Nus füssan quels chi ruinan la val, chi pericliteschan il rumantsch, chi tiran pro massa blers elemaints esters. Schi dit'am, che aisa da tour a man per far dret a quists testards, a quists strolics davo la glüna, magisters dal trenta ed artists dal tonder? Stat sainza temma; eu sa

la soluziun: tils stendschantar aint il betun; tils taschantar aint il confort
chi plovàrà eir sün els, scha nus vain ün di ragiunt il böt³⁰⁷.

In dieser Passage nimmt Peers Protagonist den Standpunkt des üblicherweise kritisierten Spekulanten ein, und kehrt die gängige konservative Kritik um, indem er vor allem die kulturorientierten, durch eine öffentliche Anstellung vom Tourismus unabhängigen Volkspädagogen in Widersprüche zu verwickeln sucht, weil sie angeblich die wirtschaftliche Existenzgrundlage in Frage stellen. Obwohl diese politische Polemik aus dem rechts orientierten Lager am Stammstisch auch heute noch zu hören ist, und obwohl einige Passagen gut gelungen sind, wirkt Peers Protagonist in seiner Entwicklung widersprüchlich und wenig überzeugend³⁰⁸. Beispielsweise interessiert er sich lebhaft für die romanische Literatur, was nicht recht zu einem Spekulanten passen will. Sein auf schnellen Profit durch Verkauf von Kulturwerten ausgerichtetes Tun führt vergleichsweise rasch zu einer Lebenskrise, die anfänglich einem herabsetzenden Slang verpflichtete Sprache wird immer kultivierter und fast poetisch. Als der *burnout* vollends akut wird, droht der «Spekulant» gleich ins gegnerische Lager zu wechseln und wird so als Figur gänzlich unglaubwürdig.

³⁰⁷ Erstpublikation in: Peer II, 1971:21, nun in: Peer 1982:131. Übersetzung A.G.: «Was wollen sie eigentlich, diese Querköpfe? Vor Jahren hiess es: «Wir müssen unser Potential aktivieren, müssen unser Tal aus der Depression ziehen, in welcher es sich wegen der peripheren Lage und der Gleichgültigkeit des Staates befinde.» Dann haben wir Elektrizitätswerke erstellt, Hotels und Ferienhäuser ohne Ende gebaut, so dass es in unseren Dörfern während der Saison wimmelt wie im Ameisenhaufen; haben Drahtseilbahnen, Schwebebahnen, Sesselbahnen, Schlittenbahnen und was weiss ich noch gemacht. Sind Tag und Nacht daran, unsere grossartigen touristischen Voraussetzungen auszuwerten. Und immer sind sie unzufrieden. Wir sollten diejenigen sein, die das Tal zerstören, die das Romanische bedrohen, die zu viele fremde Elemente herbeiziehen. So sagt mir, was ist zu tun, um es diesen Trotzköpfen recht zu machen, diesen Eigenbrötlern hinter dem Mond, verflixten Lehrern und verteuflten Künstlern? Seid ohne Furcht; ich kenne die Lösung: sie ersticken im Beton; sie im Komfort zum Schweigen bringen, welcher auch auf sie regnen wird, haben wir einmal unser Ziel erreicht.»

³⁰⁸ Im Gegensatz etwa zu Jon Semadeni Chispar Rubar in *Il giat cotschen* (1980), cfr. insb. die Ansprache vor der Parteiversammlung, Semadeni 1998:104 ff.

3.2.3.6. Verlegerisches

Aus einem paratextuellen Gesichtspunkt gesehen, stehen auch Peers literarische Publikationen des öfters in einem touristischen Zusammenhang³⁰⁹: Betrachten wir Titel und Illustrationen einiger Gedicht- und Prosa-Editionen – Umschlag und Titel von *Sgrafits* (1959) und *La terra improvvisa* (1979) etwa, die künstlerischen Umschläge von Giuliano Pedretti für *L'ura da sulai* (1957) und von Alois Carigiet für *Jener Nachmittag in Poschiavo* (1974) – fallen verschiedentliche Signale auf, die eindeutig an die touristische Graubünden-Erfahrung eines potentiellen Publikums anknüpfen. Gerade bei diesen wenigen Peer-Publikationen, die nicht im Selbstverlag erschienen sind, werden als Lesehilfe oder Leseverführung zu Peers literarischer Welt ganz offensichtlich für den begleitenden Paratext Illustrationen gewählt, die zu den einfachsten Tourismus-Klischees von Graubünden gehören. Dies obwohl beispielsweise die Umschlaggestaltung und der Titel von *Sgrafits* im Widerspruch zum Inhalt und zum Klappentext stehen, in dem gerade auf die Auslanderfahrung und die neue Themen- und Motivwahl des jungen Bündner Autors hingewiesen wird. Aus einzelnen Bemerkungen des Autors lässt sich zwar ableiten, dass er von der Wahl nicht wirklich begeistert war, doch gab er schlussendlich doch sein Einverständnis zu dieser Buchgestaltung.

Immerhin kann festgestellt werden, dass bei Peers Gedichteditionen im Selbstverlag eher von solchen Klischees abgesehen wird. Von zeitgenössischen Künstlern aufwendig gestaltet sind *Suot l'insaina da l'archèr*, *Battüdas d'ala* und *Clerais*, ohne Illustration und in kleinerem Format *Da cler bel di*, *Il chomp sulvadi* und *Insainas*³¹⁰. In dem bei Hürlimann erscheinenden Band *La terra improvvisa* wird dann ein Mittelweg gesucht: auf dem Umschlag erscheint ein Foto des als kultivierter Bergwanderer gekleideten Andri Peer, der sich an eine kunstvoll dekorierte Engadiner Hausfassade anlehnt, zur Textillustration im Innern werden jedoch erstmals Skizzen und Zeichnungen des Autors verwendet. Peer äussert denn auch seine Enttäuschung darüber, dass Clo Duri Bezzola diese Illustration in seiner Rezension nicht erwähnt: «El nu disch inguotta dals disengns. Eir scha quels nu Til vessan plaschü, as stessa manzunar in üna

³⁰⁹ Zu den vermittelnden Funktionen des Paratextes in der Bündnerromanischen Literatur cfr. Riatsch 1993:625-650.

³¹⁰ Auf dem selbst gestalteten Umschlag von *Tizzuns e sbrinzlas* (1951) allerdings findet sich ebenfalls ein einfaches Sgraffito, eine Wahl, die der Architekt und Hausrestaurator Jachen Ulrich Könz in seiner Präsentation ziemlich unpassend findet, Zitat cfr. unten, 4.3.

preschantaziun ch'eu m'ha perguajà dad accompagnar meis vers cun quistas modestas provas da destrezza pittorica»³¹¹. Vom Inhalt her gesehen bildet die Auseinandersetzung mit der Herkunft einen Schwerpunkt dieses Bands; zu diesen Motiven passt das Umschlagsfoto des Zugehörigen und doch Fremden. Die letzte zweisprachige Einzelpublikation bei Lebzeiten *Refügi* (1980) erscheint in der Reihe Schweizer Autoren des Wado Verlags. Hier werden sowohl für den Umschlag als für die Illustration Skizzen des Autors verwendet, die mit folkloristischen Andeutungen zu Graubünden nichts mehr zu tun haben.

Diese Präsentation einiger Arbeiten Peers zum Tourismus illustriert beispielhaft seine Ambivalenz zwischen der Verpflichtung zur Rettung des Romanischen gegenüber seiner Kulturgemeinschaft, wie sie in verschiedenen romanischen Texten zum Ausdruck kommt. In den deutschsprachigen, auf die Touristen ausgerichteten Texten ist Peer weniger kritisch, für die Neuerungen aufgeschlossen und stolz drauf, gelegentlich am Leben der Prominenten der Weltkurorte teilzuhaben. In Fortführung der oben skizzierten Unterscheidung von kulturellem und politischem Engagement kann hier eine weitere Grenzlinie gezeichnet werden: während Peer den Einsatz für die romanische Kultur über alles stellt, bedeutet dies für ihn nicht automatisch eine Verbindung mit einer ökologischen Ideologie, wie beispielsweise für den *Chardun*-Kreis, wenigstens theoretisch, vorausgesetzt wurde. Es zeigt sich zudem, dass nicht nur der Autor selbst die mit dem Ursprünglichen, Romantischen und Abenteuerlichen verbundenen Graubündenklischees nutzt, sondern ebenso seine Verleger und Rezensenten. Auf die Poetik bezogen kann festgestellt werden, dass der Zusammenhang von literarischen und touristischen Texten auf die komplexe und teilweise widersprüchliche Situation des romanischen Schriftstellers verweist, der sowohl ein romanisches als auch ein anderssprachiges Publikum zu gewinnen sucht.

³¹¹ Cfr. Peer 1979/2011:362 (Brief) sowie 453ff. (Rezension). Zu dieser Besprechung und zur Rezeption des Spätwerks, cfr. auch 4.3.4.

3.3. Die bündnerromanische Literatur zwischen Tradition und Moderne

3.3.1. Ein Dichter und sein Selbstkommentar

Eu met pro ün volümet da poesias, mo in
rima vaja pro mai be minchatant³¹².

Mit Bezug auf die einführenden Bemerkungen zu den europäischen Poetiken, und insbesondere auf die darin weitergegebene Ständeordnung des Weltmodells gemäss der mittelalterlichen *Rota Virgilii*, sieht sich ein ambitionierter Dichter, der in einer marginalen Kleinsprache schreibt, von vornherein benachteiligt³¹³. Die Überzeugung, dass ernstzunehmende Literatur in der Standardsprache der urbanen Zentren entsteht und dass die ländliche Peripherie demgegenüber Vernachlässigbares entwickelt, ist in vielen europäischen Kulturen eine Selbstverständlichkeit: In einer «Bauernsprache» entsteht Volksliteratur, das heisst Lieder, Märchen, humoristische Gelegenheitsgedichte, allenfalls Schwänke, mehr nicht. Hochstehende, auch moderne Lyrik hat hier nichts zu suchen. Dass diese Vorstellung für den romanischen Autor ein Problem darstellt, erwähnt Peer in einem Artikel zur Geschichte des romanischen Buches explizit: «Man muss dem Vorurteil entgegentreten, wonach alle romanische Literatur lediglich ortsbedingte, treuherzige und für die allgemeine Leserschaft unverbindliche Aussage bedeute, Heimatliteratur im abschätzigen Sinn» (Peer III, *LB* 15.2.1963). Doch weitert er die Fragestellung auch auf die anderen Literaturen aus, indem er festhält, dass eine zentralistische Kulturhegemonie für die Schweiz nicht funktioniere:

Wo das Diktat der Hauptstädte den literarischen Erfolg konsekriert, wie in England und Frankreich, entstehen Massstäbe, die sich für uns nicht anwenden lassen. Was einem schriftstellerischen Werk weltliterarischen Rang verleiht, sind nicht thematische Bezogenheiten und modische Stilallüren, sondern allein die künstlerische Qualität, die potentielle Dichte der Aussage und damit die Nachlebbarkeit der gemeinschaftlichen Situationen in andern Lebensbereichen. Fontane kann in Luzern gelesen werden, der Waadtländer C.F. Ramuz in Paris, Charles Baudelaire in Estavayer-le-Lac, der Leventiner Giorgio Orelli in Rom, und der Berner

³¹² Peer SLA, Brief an Conrad Bertogg, 28.3.1978.

³¹³ Ein Auszug dieses Kapitels erschien in *Quarto* 29, cfr. Ganzoni 2009.

Friedrich Dürrenmatt in New York aufgeführt. Entscheidend ist auf die Dauer nur die Tragfähigkeit der im Werk verwirklichten künstlerischen Welt. (Peer III, *SB* 1963/2011:206)

Andererseits stellt Andri Peer fest, das Romanische gehöre nicht zu den hochkultivierten Literatursprachen. Er betrachtet die Bündner Kleinsprache zwar wegen ihres Schrifttums als eigenständig, doch in ihrer Bäuerlichkeit bescheiden, «üna lingua a pêr da tschellas, sch'eir plü modesta in seis büschmaint pauril» (Peer III, *FL* 26.2.1963). Ein Beispiel für diese Einschätzung ist sein Kommentar zur romanischen Version Lansels von Edgar Allan Poes Gedicht *The Raven / Il corv*, die Peer mit den Übertragungen in andere Sprachen vergleicht:

Però la versiun da [Lansel] fa dech buna figüra dasper quellas in otras linguas. I's sainta natüralmaing la difficultà da tradüer ün cumponimaint da metrica e tonalità subtila our d'ün inglais raffinà in nos simpel rumantsch. (Peer III, in: Lansel 1966:456)

Obwohl Peer findet, Lansel habe eigentlich ganz gut abgeschnitten, bestreitet er die Schwierigkeiten nicht, aus einer raffinierten Literatursprache ins «einfache» Romanisch zu übersetzen. Bereits als Redaktor des *Sain pitschen* hatte Peer darauf hingewiesen, die Rätoromanen müssten bescheiden, d.h. möglichst objektiv sein und sich nicht lächerlich machen; es wäre beispielsweise falsch, die romanische Literatur mit der Weltliteratur zu vergleichen, es sei nicht nötig und zudem gefährlich, mittelmässige Werte aufzublasen, um gleichwertig zu erscheinen. Später schliesst er auch für sich selbst nicht aus, möglicherweise subjektiv zu urteilen:

Wer die rätoromanische Literatur den anderssprachigen Miteidgenossen vorstellen will, findet sich in einer merkwürdigen Lage. Er wird von einem Ding sprechen, das die andern nicht verstehen oder nur mittelbar, und das er selbst aus der intimen Enge seiner Herkunft gerne im Wert überschätzt. Es liegt wohl im Wesen aller Minderheiten, dass sie, um sich selbst zu bestätigen und sich am Bewusstsein des Eigenen zu stärken, ihre Leistungen in ein sehr subjektives Licht stellen und das Vertraute leicht mit dem Bedeutenden verwechseln. (Peer III, *LB* 1963/2011:152)

Diese anzustrebende Bescheidenheit streicht Peer auch für die wissenschaftliche Spracherschliessung hervor, er erachtet die Volksnähe des Philologen als sinnvoll, denn eine allzu theoretischen Sprachkonzeption würde niemandem dienen

(cfr. Peer III, *FL* 3.1.1969). Diese Überzeugung steht allerdings im Widerspruch zum weiter unten dargelegten Anspruch, die romanische Literatur müsse sich an den grossen Literaturen messen können³¹⁴. Wiederholt betont Peer zudem die Wichtigkeit des persönlichen Engagements für die Sprache. Nur disziplinierte Arbeit jedes Einzelnen ermögliche es der Minderheit, die Sprache zu kultivieren und zu erhalten. Dies betreffe neben der Lehrerschaft jede und jeden in Familie und Gesellschaft, also auch Kreise, die sich in anderen Sprachgemeinschaften wenig bis gar nicht mit Sprachen- und Kulturfragen auseinanderzusetzen brauchten (cfr. Peer III, *SP* 2/15, 1944).

Mit Bezug auf Augustin und die Regenerationsfähigkeit der Natur hatte Peer 1943 darauf verwiesen, dass nach einem Krieg auch eine Periode des Fortschritts und der Erneuerung folgen könne (cfr. Peer III, *SP* 14, 1943:39-42). Die allgemeine Vorstellung, dass zeitgenössische Kultur eine Erneuerung der herkömmlichen Formen und Inhalte mit sich bringen müsse, bezieht er auch auf die romanische Kultur; wer nur erhalten wolle, verarme zwangsmässig und gehe schliesslich ein. Nur ein Aufbau schaffe neue Kräfte:

Nus stain pensar ch'üna cultura chi voul be conservar sto s'impovrir e perir üna jada, reedifichar e s-chaffir novas valuors sün tuot ils champs renda fermas las ragischs chi'ns tegnan. I para cha nus stessan savoir che cha nus lain. (Peer III, *SP* 2/15, 1944)

Als junger Rezensent romanischer Schriften versucht Peer regelmässig, neuen Themen Aufwind zu geben und warnt wiederholt davor, die Kultivierung der Tradition mit der Ablehnung alles Fremden und Neuen zu verwechseln, das Interesse für neue Ideen, für andere Menschen und andere Völker sei vielmehr eine Tugend, während auch einige alte Ideen zerstörerisch wirken könnten (cfr. Peer III, *FL* 4.3.1947, dazu auch oben, 3.2.2.1.). Tatsächlich konnten er und andere seiner Generation es kaum erwarten, endlich ins Ausland zu fahren und die weite Welt kennen zu lernen³¹⁵. Wie sich die romanische Literatur durch eine vielfältige Erneuerung auch in einer modernen Welt entwickeln kann und

³¹⁴ Die Ambivalenz der Einschätzung des Romanischen zwischen «Sonderfall Kleinsprache» und «Normalität» ist auch bei anderen Autoren und Kritikern und auch im Bereich der Linguistik auszumachen.

³¹⁵ Cfr. z.B. Hugo Loetscher 2009:88: «Nach Kriegsende öffneten sich die Grenzen, auch wenn Reisen vorerst noch beschwerlich waren wegen Visapflichten und Devisenbestimmungen. Ich gehörte zu der Generation, die wieder hinauskonnte, wie es hiess.»

soll, wird Peer in den folgenden Jahrzehnten nicht müde zu erläutern. Vorerst jedoch publiziert er literarische Texte in verschiedenen Gattungen, die erste Gedichtsammlung *Trais-cha dal temp* erscheint im *Sain Pitschen* sowie in 100 Separatabzügen. Während seines Pariser Aufenthaltes 1948 produziert Peer im Selbstverlag den schmalen Band *Poesias*, ein Unterfangen, das er auch im Tagebuch und in der Korrespondenz kommentiert:

Mas *Poesias* cumparan. Battacour, eu cuor per davo. Sun fich cuntaint. Champagner plü tard. (Peer SLA, C-1-d/7, 1948)

Eu n'ha tut per mans da reunir tuots ils vers scrits daspö *Trais-cha dal temp* in ün faschicul. In Svizra nun aise mez da stampar o lura am fess la Lia spettar duos trais ans. Uschè m'n'haja decis da t'illas dar ad ün frances chi fa copchas cun matrisa (scrit a la maschina) e t'illas lia in modest faschiculs. Stampa o brich que ais a la fin bain üna. Il plü am tizcha da t'ills pudair dar a quels per amis e cuntschaints chi han interess e chi chattaran forsa laint quist'o tschella surpraisa. (Peer SLA, B-1-BIE, 1.3.1948)

Bereits in diesen beiden schmalen Bändchen aus unkonventioneller Produktion zeigt Peer eine Vielfalt von Formen, Motiven und Tonarten, versucht sich im Formellen und im Inhaltlichen an Neuem und integriert auf ernsthafte oder parodistische Art das Hergebrachte. Auf dem Zeitungsausschnitt des Erstabdrucks von *Avant co gnir saira* beispielsweise (1945, später *Vers saira*) notiert Peer im nachhinein, dieses Gedicht sollte auch zeigen, dass er durchaus Verse traditioneller Formen und Stilebenen schreiben könnte: «Poesia fatta ün zich per demuossar chi's ais tuottafat bun da scriver a la moda veglia – culla rima etc» (Peer SLA, A-1-a/8). Es handelt sich hier um sieben regelmässige, sechs- und siebensilbige, im Kreuzreim gereimte Vierzeiler, die ganz dem sentimental Volkslied nachempfunden sind, eine parodistische Absicht liesse sich höchstens aus dem kulturhistorischen Kontext ableiten. In den satirischen Liebeszauber-Gedichten *Vers magic* und *Calisch per tai* hingegen bezieht er sich augenzwinkernd auf die Volksliteratur und entwickelt nebenbei eine beachtliche spielerische Sprachphantasie³¹⁶. Biert erklärt er, dies sei ein Wagner nachempfundener Zaubertrank mit einheimischen Produkten, auch andere Schriftsteller könnten so schreiben:

³¹⁶ Zu den einzelnen Gedichten cfr. Caduff 2008 u. 2011, zum Volkskundlichen Andry 2012.

Calisch per Tai ais il verso demonic e cabbalistic da *Vers magic*, ün «philtre wagnerien» fat cun prodots da nossa terra. Dai cuschinunzas! (Peer SLA, B-1-BIE, 23.3.1948)

Die sprachliche Situation des Rätoromanischen empfindet Peer wenigstens in jüngeren Jahren als Schwierigkeit, müsse doch der Dichter nicht nur seinen eignen Ausdruck finden, sondern erst seine eigene Sprache lernen. So schlage er in Wörterbüchern nach und bei älteren Autoren, was aber nicht selten zu Künstlichkeit oder Manierismus führe, ein Vorwurf, der bekanntlich auch ihm selber gemacht werde (dazu 4.1.2.1.):

Mo suot il problem da mincha artist in tuot ils temps: da chattar sia via i'l ambiaint dat d'ün pövel e d'ün mumaint istoric, chatta il poet rumantsch ün oter problem amo plü fundamental e bod disperà: *s-chaffir danöv l'intimità cun sia lingua materna*. [...] Mo quist murdieuöz nu fa bain a l'inlunga, el fa gnir malsgüers als üns, retscherchats e prezius a tschels. (Peer III, *FL* 20.5.1952)

Ganz offensichtlich experimentiert Peer auf der Suche nach einer adäquaten poetischen Sprache auch mit nicht romanischen Traditionen (cfr. dazu Andry 2012). Er verhält sich ganz ähnlich wie ein Maler der klassischen Moderne, beispielsweise Picasso, der vorerst die Impressionisten meisterhaft imitierte, um dann auf Grund der angeeigneten Techniken der Vorgänger einen eigenen Stil zu entwickeln. Dies tut Peer ganz bewusst mit Bezugnahme auf Nietzsche: «[...] illusters exaimpels dettan iminchacas bler da morder als giuvens, chi sco cha Nietzsche pretendia, dafatta scha i sun genials ston cumanzar imitand» (Peer III, *FL* 1957/2011:141). Wie auch die Rezeption zeigt, lässt Peer bereits mit diesen ersten Gedichten die romanischen Leserinnen und Leser aufhorchen. Während viele eher negativ reagieren, wird die innovative Ausdruckssuche durch die Aufnahme des ambitionierten jungen Autors in die von Lancelotti begonnene und von dessen Erben mit Unterstützung von Jon Pult 1950 herausgegebene Anthologie *Musa rumantscha* bestätigt. Diese Neuerscheinung wird, mit dem gebotenen Vorbehalt für die präsentierte bunte Blütenlese, u.a. auch von Peer selbst, er

zeichnet mit dem Kürzel -i-, im *Volksrecht* vorgestellt³¹⁷. Er lässt sich die Gelegenheit nicht entgehen, speziell auf die jüngeren Dichter und auf seine eigene Dichtung hinzuweisen:

Durch die Verspätung der Drucklegung fanden manche junge Dichter noch einen Platz, darunter eigentliche Dichter und dichtende Eigentliche [...]; aber die Stimmen von Tista Murk, von Curo Mani und vom gewagten Andri Peer werden gewiss nicht überhört. (Peer III, V 14.3.1951)

Der implizite oder explizite Einbezug der eigenen Arbeiten in seine Besprechungen romanischer Literatur lässt sich auch in der Folge kaum vermeiden, ist doch Peer selbst einer der aktivsten und vielseitigsten Schriftsteller seiner Zeit. Bezüge zum eigenen Schreiben finden sich jedoch, wie oben gezeigt, sogar in seinen Feuilletonartikeln zu Neuerscheinungen oder Würdigungen der Weltliteratur. So hat Peer auch in seinen Kommentaren zur romanischen Literatur die eindeutige Tendenz, seine eigene Poetik zu begründen und zu verallgemeinern. Gerade solche Autorenkommentare klassifiziert Genette als «Paratext» (dazu 1.4.3. und 3.2.)³¹⁸. Insofern dieser mit dem Werk nicht physisch verbunden ist, reiht er ihn in den öffentlichen oder privaten *épitexte* ein, der auch erst rückblickend entstehen kann. Der Epitext ist also nicht klar umrissen, sondern vermischt sich mit biographischen, kritischen und allgemeinen Diskursen. Wie vielfältig die Kommentare zum eigenen Schreiben sein können, zeigt sich etwa in einem Briefauszug, in dem Peer sich sowohl über wichtige Autoren äussert, als auch den Vertrauten und Kritiker Biert dazu ermuntert, seine Gedichte dem wenig verständnisvollen Publikum näherzubringen:

L'incuraschamaint chi's artschvet da quist o tschel poet nun ais amo lösch bricha üna descendenza litterara. Dudind quels noms glüschaints e pel bler incuntschaints ais nossa glieud subit pronta da'ns arder aint il buol sülla corna naturalist, surrealist, expressionist, tantas etiquettas cumadaivlas e fosas in üna. Eu depend tant da Champell co da Mallarmé, eu leg Jon Pitschen Saluz cul medem interess sco Ernst Jünger. [...] Char

³¹⁷ Cfr. auch seine Besprechung im *FL* des 27.10.1950, wo der Vergleich mit den verschiedenen Blumen beim Wort genommen und vertieft wird, sowie seine Radiosendung mit Begleitpublikation in der *Radio Zeitung* am 1.12.1950, cfr. dazu auch 3.4.2.

³¹⁸ Für eine auf die italienische Literatur bezogene Einführung zum Selbstkommentar cfr. auch Gezzi u. Stein 2010.

ami, che voust ch'eu explichia s vess ma poesia. Perquai t'illa stessa il prüm incleger. E lura nu füssa bun da far vers perche quel chi sguerschia adüna inavo sün sa passiva s'inchambuorgia d'ün cuntin. Ün poet chi s'explichia s'ümiliescha. Scha Tü pero vainst da dirvir üna sfessina in quels cheus dürs da rumantschs schi ais que bain fingià ün bel fat. (Peer SLA, B-1-BIE 1949/2011:296)³¹⁹

Vorerst legt Peer in persönlichen Briefen seine Überlegungen zur Situation der romanischen Literatur seiner Zeit und zur dortigen Situierung seiner Lyrik dar. Im Kommentar zu verschiedenen Kritiken seiner ersten Sammlungen erklärt er die Engadiner Reformatoren und die europäische Moderne als zwei wichtige Bezugspunkte seines Schreibens (cfr. 3.3.1.1. und 3.3.2.). Dass der Dichter anschliessend behauptet, seine eigenen Gedichte nicht zu verstehen, jedoch erwartet, dass sein Kritiker den Lesenden mögliche Zugänge dazu eröffne, ist doch einigermassen überraschend. Diese Eventualität, dass ein für den Autor unverständliches Schreiben für den Leser offen sein könnte, erwägt beispielsweise Primo Levi in seinem Essay *Dello scrivere oscuro* erst ganz zum Schluss – vielleicht mit ironischem Unterton (cfr. Levi 1998:55). Denn Levi plädiert grundsätzlich und entschieden für eine klare und verständliche Sprache; deren Verdunkelung hingegen betrachtet er als Ausdruck der Verachtung für den Leser und als Zeichen schlechter Kommunikation: «Sta allo scrittore farsi capire da chi desidera capirlo: è il suo mestiere, scrivere è un servizio pubblico, e il lettore volenteroso non deve andare deluso.» Ein Schreiben, das nicht der Kommunikation gelte, sondern vielmehr der Entladung einer Spannung oder eines Gefühls, könne höchstens Verständnis wecken, sei jedoch keineswegs zu rühmen (cfr. Levi 1998, cit. 1998:51). Bei Andri Peer lässt sich vor allem in den frühen Gedichten ohne Schwierigkeiten ein «scrivere oscuro» ausmachen, was auf Grund

³¹⁹ Duri(ch) Ch(i)ampell (ca. 1510-1582) und Joan Pitschen Saluz (1597-1662) waren humanistisch gebildete Reformatoren und Autoren. Wörtliche Übersetzung A.G.: «Die Ermutigung, die einer durch diesen oder jenen Dichter erfährt, ist noch lange nicht eine literarische Abstammung. Wenn sie diese glanzvollen und ihnen oft unbekannte Benennungen hören, sind unsere Leute sofort bereit, uns den Stempel Naturalist, Surrealist, Expressionist aufs Horn zu brennen, so viele bequeme und gleichzeitig falsche Etiketten. Ich bin von Champell wie von Mallarmé gleich abhängig, ich lese mit demselben Interesse Jon Pitschen Saluz wie Ernst Jünger. [...] Lieber Freund, was willst Du, dass ich meine Dichtung selber erkläre. Da müsste ich sie zuerst verstehen. Und dann wäre ich nicht fähig, Verse zu machen, denn derjenige, der immer rückwärts auf seine Spuren schießt, stolpert fortwährend. Ein Dichter, der sich erklärt, demütigt sich. Wenn es Dir aber gelingt, einen Spalt in diesen Dickschädeln von Rätoromanen zu öffnen, ist das doch bereits eine schöne Tat.»

seiner Orientierung an den berühmten Klassikern der europäischen Moderne nicht überraschen kann³²⁰. In einem Brief aus Paris beispielsweise hatte er Biert erklärt, er habe in seinen Gedichten versucht, innere Stimmungen mit der Vielfalt der sie begleitenden Assoziationen poetisch wiederzugeben, ein mit zahlreichen Schwierigkeiten verbundenes Unterfangen. Deshalb reiche es ihm, wenn der Leser auch nur ahne, um was es hier gehe, und aus eigener Erfahrung solche Gefühle nachzuempfinden suche:

[...] las atmosferas chi sun üna retschercha nouva illa litteratura rumantscha, üna prova da crear mincha jada l'ambaint vardaivel, intern e na be la surfatscha pac prezisa, objectiva dad evocar tuot quella *rotscha d'allusiuns* chi *svolazzan intuorn nus sainza dar loc*. Que nun ais plü la melanconia stilisada da Caderas e neir la raffinata «nostalgie» dal virtuos Lansel mo ün sforz suvent dolurus da penetraziun, transposiziun da sfuondrar illas vetas genituras da noss imaint e da far apparair la *vegetaziun magica* da nos anim e las metamorfosas dal temp. Quella surabundanza cha Tü remarchast exista in fat, quel character additiv pero in plü cas nu possa far oter per intant e la concisiun ais üna grazcha chi's fa cumprar char (suvent in barat da la vigur dal pled e da la culur). A mai basta scha il lectur imaginescha (ahnt) ingio cha n'ha vulgü ir, sch'el sainta svesch co cha quellas vapuors misteriusas spizzan sia pel e cha las sgrischusas ballerinas t'il stiran in lur ravaschia chi ais be l'entrada illa vardaivla vita. Perque nu cumporta cha'ls martuffels tscherchan clerità ingio ch'eu n'ha miss [o ...] parfums tuorbels masdats davo lungas e suvent stanglantusas experienzas chi voutan *chapir in ün cuolp ün vers chi'm ha fat lavurar trais nots*. [...] Eu nu'm fetsch illusiuns; ils blers varan il chör massa gross per sentir chalurs chi nu vaivan amo senti in lur ajen davopigna mo schi sbrinzla üna straglüschilda aint ils ögls dad alchüns elets a m'incleger a m'incuraschir schi quai am basta. (Peer SLA, B-1-BIE 1948/2011:292f.)

Das «scrivere oscuro» in diesem Kontext will also als Abbild eines verwirralichen Innenlebens durchaus als solches wahrgenommen werden. Der Dichter reagiert deshalb ausserordentlich unwirsch auf jene Leser, die das undurchsichtige Resultat seiner nächtelangen Bemühungen auf Anhieb durchleuchten wollen. Zudem geht er dabei von der Annahme aus, dass nur einige Ausserwählte die dichterische umgesetzten Ahnungen nachempfinden könnten. Indem er im

³²⁰ Zum «dunklen Schreiben» in der europäischen Literaturgeschichte und Moderne cfr. z.B. den Tagungsband von Lachin und Zambon, 2004.

vertraulichen Brief einen grossen Teil seines Publikums als «Trottel» und «Dickhäuter» bezeichnet (cfr. auch oben «Dickschädel»), zeigt der junge Peer aber auch genau die von Levi diagnostizierte Verachtung für den gewöhnlichen Leser. Gleichzeitig fühlt er sich von demselben Publikum verschmäht und verkannt (dazu 4.1.). Sich selbst mit wenigen Gleichgesinnten zählt er in jenen Jahren zum Kreis der Ausserwählten. Doch ist es ihm immerhin wichtiger, seine literarischen Versuche in primitiver Aufmachung mit wenigen Interessierten zu teilen, als jahrelang auf eine als standesgemäss vorausgesetzte Präsentation zu warten (cfr. auch den oben zitierten Brief vom 1.3.1948):

Lura nun haja da chedir scha la preschantziun ais ün pa primitiva. Intant chi's stampa e's culurischa reclamas e prospects per l'hotellaria a tamfun, chi's da oura in luxu [sic!] las banalitats da mediokers chi's san far pro ston ils vair poets scriver gio culla maschina lur oubras schi tillas voutan muossar a lur amis. Mo quai nun ha da chedir, davo tschient ons gnina lets illas universitats ed alch editur vegn lodà publicamaing da reunir nos «œuvre» sün velin e lià in pergiamina cun «uschè bun gust». (Peer SLA, B-1-BIE, 23.3.1948)

Die Klage, dass die «wahren Dichter» so verkannt seien, dass sie eigenhändig ihre Manuskripte abtippen müssten – was dannzumal als verächtliche Frauenarbeit wahrgenommen wurde, dazu 2.1.1. – findet sich ganz ähnlich bei Caratsch mit seiner Erstedition des *Commissari*, die in derselben Produktionsweise wie Peers *Sömmis* hergestellt und dann an die per Inserat eruierten, interessierten Leser verschenkt wurde³²¹. Was die «Dunkelheit» seiner Verse anbelangt, hat Peer in späteren Jahren wiederholt behauptet, es sei niemals seine Absicht gewesen, unverständlich zu schreiben, vielmehr sei er einer Verpflichtung sich selbst gegenüber gefolgt und habe auch Ungewohntes umgesetzt, anstatt bequem die hergebrachte Lesererwartung zu bedienen (dazu 4.3.1.3.). Dass es ihm durch seine schwierigen Gedichte auch darum zu tun war, ein ernstgenommener Dichter zu werden, hält Andri Peer noch 1983 fest. Er zeigt sich denjenigen Autoren gegenüber dankbar, die er mit der Übersetzung ihrer Gedichte bemüht habe, denn er sei dadurch für seine eigene Arbeit strenger geworden: «Eu nu t'ils

³²¹ In seinem Brief vom 16.2.1948 bestätigt Jon Pult, bei der Lia Rumantscha gebe es eine Warteliste von min. 30 romanischen Werken, er kann dem jungen Peer keinen sinnvollen Vorschlag machen, wie er zu einer Publikation kommen könnte, cfr. Peer SLA, B-2-PULT. Über fehlende Publikationsmittel resp. die Mühen, solche zusammenzusuchen, klagt Peer übrigens auch noch in Bezug auf sein Spätwerk.

n'ha imitats, almain na consciaintamaing, mo eu n'ha vis cha scha laiva d'vantar quel poet concentrà e «greiv» chi's piglia sül seri, staiva traversar üna paglioula creativa davo tschella.» (Peer III, *L* 1983/2011:188)». Im Interview von 1973 stellt er sich auf den Standpunkt, im Gegensatz zu einer der Volksdichtung verbundenen, herkömmlichen romanischen Dichtung setze moderne Lyrik, die auch ausserhalb der romanischen Literatur bestehen wolle, ein anderes Leseverhalten voraus, und auch eine gewisse Anstrengung:

Eu craj in mincha cas chi'd es fos scha la glieud craja cha no scrivan schür per nüglia gnir inclets, o per ans far da gronds, per ans muossar plü superiurs da la glieud chi ha forsa fini l'instrucziun rumantscha cun l'ottavla classa in scoula populara. Il poet sto as tour sül seri, sco mincha oter mansteran. E el nu po scriver per far plaschair a quist o a l'auter. Schabain cha i til füss fich dret da far plaschair e da gnir inclet. Ma el sto esser in prüma lingia sincer vers sai svesa, e scha sia poesia nu vain incletta da bella prüma e sto gnir letta duos o trais voutas, schi sarana forsa pacs chi til salüdan, chi til fan chau, e lura sto'l avair la pazienza da spettar fin cha daplüs til inclegian. (Peer in *Spescha* 1973/2011:62f.)³²²

Sei er früher etwas ungeduldig gewesen, habe er gelernt, dass der Dichter Geduld haben müsse, bis das Publikum ihn verstehe. In den frühen Briefen geht Peer eher davon aus, dass erst spätere Generationen, also die auch bei Valéry einbezogene *posterité*, seiner Dichtung mehr abgewinnen werden³²³. Mit dem Vorwurf, seine Gedichte seien zu schwierig, sieht sich Peer trotz aller Bemühungen um Verständnis bis zum Ende seiner Laufbahn konfrontiert. Er gibt zu, dass er vor allem in den früheren Sammlungen eine anspruchsvolle Poesie geschrieben habe, bleibt jedoch dabei, dass er, trotz verletzender Kritik und Missverständnissen, keine Konzessionen an die Leserschaft machen wollte:

³²² Übersetzung A.G.: «Ich glaube jedenfalls, es ist falsch, wenn die Leute annehmen, wir schrieben dunkel um nicht verstanden zu werden, oder um uns wichtig zu machen, uns denen gegenüber überlegen zu zeigen, die den Romanisch-Unterricht vielleicht in der 8. Klasse der Volksschule abgeschlossen haben. Der Dichter muss sich ernst nehmen, wie jeder andere Handwerker. Und er kann nicht schreiben, um diesem oder jenem eine Freude zu erweisen, auch wenn es ihm recht wäre zu gefallen und verstanden zu werden. Aber er muss in erster Linie aufrichtig sein gegenüber sich selber, und wenn seine Lyrik nicht von vornherein verstanden wird und zwei- oder dreimal gelesen werden muss, gibt es wohl wenige, die ihn begrüßen [...], da muss er Geduld haben zu warten, bis ihn mehr Leser verstehen.»

³²³ Cfr. auch: «Scha na gnir lets hoz schi almain in 100 ans», Peer SLA, B-1-BIE, 4.7.1947 sowie Brief vom 23.3.948 in Peer 2011:292ff.

Denoth: I vain fat però suvent il rimprouver cha la poesia dad Andri Peer saja fich greiva. Ed eu less dir, avant ch'eu n'ha cumanzà am preparar per quist'emischun quia, schi vess eu suottascrit quai. Hoz forse nu suottascrivessa quai plü daltuot. Ma eu craj cha ün pa da quel rimprouver saja istess a seis lö?

Peer: El vezza ch'El es svesa stat victima dad ün pregüdizi! Eu n'ha sainza dubi fat grondas pretaisas a meis public, pustüt cun meis prüms cudeschs da poesias, sco per exaimpel *Suot l'insaina da l'archèr*, ingio ch'eu vaiva eir fich bleras metafras, dimena imaginas poeticas novas pel rumantsch, ingio cha il lectur o la lectura vaiva propa dad avoir ün'enorma buna vöglija, e da leger forse ün pêr jadas la poesia per verer che ch'eu laiva dir. Ma eu nun ha neir vuglù far concessiuns al public, quai voul dir, scriber a la ligera, a la veglia, cun rima ed uschen'inavant, d'impersè eu sun stat tuottafat güst, eu less dir sincer vers mai sves. Eir scha eu n'ha il prüm temp gnü da patir suot quistas criticas e lain dir, suot quistas malinclettas. (Denoth 1982)

Tatsächlich scheinen heutige Leserinnen und Leser durch Abstrakta und auf Anhieb wenig aufschlussreiche Bilder weniger verunsichert als in den 1950er-Jahren, doch ändert dies nichts an der Tatsache, dass Lyrik allgemein nur ein schmales Lesersegment anspricht (zu Leserschaft und Kritik cfr. 4.1.2. und 4.3.). Wie seinem Aufsatz zu Situation und Chancen der Schriftsteller in der sprachlichen Minderheit zu entnehmen ist, scheint Peer die eigenen Versuche, die romanische Literatur thematisch und formell zu erweitern, bis zuletzt zu den «kühneren» Beispielen zu zählen (cfr. Peer III, 1978/2011:208ff.).

3.3.1.1. Sprachförderung durch Literaturförderung

Ein umfassender Artikel Peers zu seinem Verständnis einer Erneuerung in der romanischen Literatur allgemein und in der Lyrik im Besonderen erscheint 1957 im *Sain Pitschen* unter dem Titel *La poesia nouva e'l rumantsch*, wo er die aktuelle romanische Dichtung und ihre Probleme in einen weiteren Zusammenhang stellt (cfr. Peer III, *FL* 1957/2011:134ff.). Dieser Beitrag ist gleichzeitig ein hervorragendes Beispiel für Peers erwachsenenbildnerische Ambitionen und Hoffnungen, versucht er doch sein potenzielles Publikum nicht nur aufzuklären sondern auch zum kritischen Lesen zu motivieren (cfr. auch 4.1.). Peer setzt bei den grossen Pionieren der europäischen Moderne ein, bei Mallarmé, der ein neues Konzept von Dichtung mit einer völligen Umstrukturierung der poeti-

schen Mittel eingebracht habe, die das Verständnis beträchtlich erschwerten, «chi'l maina a reorganisar in möd radical seis mezs poetics e chi renda l'incletta tremend stantusa, avuoirada be als pacs, decis da s'iniziar sün mincha cuost in quista alchimia verballa» (Peer III, *FL* 1957/2011:134). Durch Mallarmé und seine Nachfolger – genannt werden Rimbaud und Valéry – sei eine neue Strömung in der Poesie entstanden, welche Generationen von Dichtern zu ungewohnten, rauhen und erhabenen Abenteuern provozieren werde (fr. Ib.). Dadurch, vor allem durch den Surrealismus, habe sich aber auch das Verhältnis zum Publikum grundlegend verändert, nur wenige Leser versuchten sich dieser schwierigen Lyrik anzunähern. Deshalb hätte sich der Dichtertypus des Aussen-seiters geformt, der nur noch von seinesgleichen verstanden werde. Die Einsamkeit des Künstlers betrachtet Peer wiederum in ganz klassischer Sichtweise als Preis für seine Berufung und sein Auserwählt-sein, «elets das-chan esser per destin be in pacs!» (Peer SLA, B-1-BIE, 4.7.1947). Denn in Briefen an Biert hatte sich Peer bereits ein Jahrzehnt zuvor über die Schwierigkeiten des romanischen Schriftstellers und seiner Leserschaft beschwert:

[...] qua e la m'ais [...] ida per testa la cundiziun da nossa litteratura. Tü sast meis impissamaints, meis «cuschidramaints» lasupra. Pacas vistas da pervgnir ad üna büttada vigurusa, da tschüffer ün public ün pa plü extais e d'ün tschert nivo. E uossa fingia ün paradox: I dischan chi's stopch'esser simpelischem schi's vögliä plaschair p.u. dir «strapaese» (culla cundiziun cha Tü nu portast nögliä da nouv, chi manca «le nouveau frisson», V. Hugo) ed a nus imperscho nu resta oter co da fuormar cumünanza tanter alchüns da listessa taimpra, dimena da'ns isolar cun nossa sensibilitä surexitada. Ün nouv simbolissem, raffinada poesia crepusculara d'ün declin. Que sun robas chi't pudessan dar nosch nom e lura subit gnissa pro glied cun lur clischés chastörs da decadenza, manierissem, influenzas etc. La cumünanza poetica però ais per nus giuvens ün *vivari necessari*, ün bsögn actual inguinchibel scha nus lain avair be ün zich incuraschimaint, critica güstifichada e direcziun in nossas lavuors. Inschinà l'individualissem, tant delizius e motivà ch'el ais, maina sül champ pratic ad ün sparpagliöz fastidius e nuschaivel. (Peer 1947/2011:288)

Seit Peer Lyrik publiziert, beschäftigt er sich demnach mit der Frage nach einem möglichen Zielpublikum für seine künstlerische Produktion. Für die alpine Kleinliteratur mit einer konservativ ländlichen Leserschaft ist dieses allgemeine Problem moderner Lyriker noch beträchtlich schwieriger. Vorerst beklagt Peer

u.a. die fehlende Möglichkeit, ein grösseres und vor allem besser vorbereitetes Publikum finden zu können, er sieht sich vor die Notwendigkeit gestellt, sehr einfach schreiben zu müssen, wolle er sich nicht von vornherein einen schlechten Namen machen. Dies würde einem Zwang gleichkommen, ganz im Sinne der italienischen Literaturströmung der Zwischenkriegszeit *strapaese*³²⁴, alle fremden Elemente zu vermeiden. Zu dieser Zeit scheint er überzeugt, raffinierte, symbolistische Lyrik könne höchstens im kleinen Kreis von Ausserwählten ausgetauscht und besprochen werden. Erst eine Einschränkung des Zielpublikums auf eine Gemeinschaft junger Autoren eröffne die erwünschte Experimentierfreiheit. Einen solchen Austausch findet Peer sehr notwendig, auch um eine begründete Kritik zu erfahren. Diese Resignation und Selbstbeschränkung wird in den wenige Jahre später publizierten Schriften nicht sichtbar, dort versucht Peer wie erwähnt mit beträchtlichem Aufwand, seine potentiellen Leser an die neuere Literatur heranzuführen. Doch im privateren Bereich von Tagebüchern und Briefen sowie in den meta-poetischen Gedichten des Spätwerks sind Enttäuschung und Hoffnungslosigkeit in Bezug auf die Rezeption seines Schreibens immer wieder gegenwärtig (dazu 4.1.). Allerdings kann dieser gewünschte Austausch in einer kleinen Gruppe von Interessierten auch auf den Ratschlag eines Vorbilds zurückgeführt werden: In seinem Essay *What Is Minor Poetry?* von 1944 beschäftigt sich T.S. Eliot u.a. mit dem jungen Dichter, der noch nicht bekannt ist. Diesem rät er, vorerst in kleinen Zeitschriften vereinzelte Texte zu publizieren, so könne er seine Arbeiten gedruckt sehen, sich mit seinesgleichen austauschen und die Aufmerksamkeit und Kritik von jenen erhalten, die seinen Stil und sein Schreiben am ehesten positiv aufnehmen würden:

For a poet must make a place for himself among other poets, and within his own generation, before he appeals to either a larger or an older public. [...] young poets do not ordinarily get, and indeed are better without, much attention from the general public, but they need the support and criticism of each other, and of a few other people. (Eliot 1944/2009:36)

Als Hauptmerkmale moderner Lyrik bezeichnet Peer im genannten Artikel von 1957 die schwierige Metapher, Abstrakta und Gegensätze, eine freie und variable Metrik, Verschlüsselungen sowie die Voraussetzung einer unregelmässigen, absurden und apokalyptischen Welt an Stelle einer harmonischen Bürgerlich-

³²⁴ Cfr. die Definition im Wörterbuch Garzanti 2000, s.v.: «[...] mirava a conferire alla letteratura un tono tipicamente nazionale e nostrano, opponendosi agli influssi letterari stranieri».

keit. Hervorgehoben wird die sprachliche Seite einer experimentellen oder «gewagten» Poesie, und zwar sowohl auf Seiten des Dichters, der sich immer wieder von neuem mit seinen sprachlichen Möglichkeiten auseinandersetzen müsse, als auch auf Seiten des Lesenden, der den Text interpretiert. Peer ist – entsprechend den klassisch-humanistischen Vorstellungen – überzeugt davon, dass die Dichtung im sprachlichen Bereich den Höhepunkt einer Kultur darstellt und vergleicht sie explizit mit dem biblischen Wort: «Poesia ais sco il pled divin üna ota manifestaziun dal vierf» (Peer III, *FL* 1957/2011:144)³²⁵. Doch sieht er Dichtung nicht als Selbstzweck, sondern, im Gegensatz etwa zu Benn (cfr. oben, 3.1.2.2.), im dialogischen Bezug zum Leser und behauptet, wo die zeitgenössische Dichtung das Herz des Volks nicht mehr berühren könne, oder gemäss Valéry die Kreativität des Lesenden nicht anspreche, sei dies ein Zeichen für die Dekadenz einer Kultur. Deshalb sei Dichtung mehr als ein virtuoses Spiel oder eine nebensächliche Zier für die romanische Bewegung, es reiche für die Romanen nicht, nur die älteren Autoren wie Muoth und Lansel zu kennen: «Üna cultura nu po ne tuornar inavo ne star salda; ella sto chaminar inavant salvand il vegl in novvas fuormas; ed ün pövel as declera be portand curaschusamaing ils bains survgnits da schlatta in schlatta.» (Peer III, *FL* 1957/2011:138)

Die Frage nach einer neuen, unverbrauchten Sprache, wie sie zahlreiche zeitgenössische Autoren artikulieren³²⁶, wird von Peer auch auf den zeitgenössischen Leser übertragen, von dem er verlangt, sich mit der aktuellen Literatur aktiv auseinanderzusetzen und im Dialog mit dem Schreibenden seine diesbezüglichen Kenntnisse zu erweitern. Wiederholt äussert er seine Bedenken bezüglich der Sprachkompetenz der jüngeren Generationen, und zwar sowohl der Schreibenden als der Lesenden. Diesem Diskurs der «Schelte von oben» durch eine Bildungselite attestiert Egloff eine lange, anmassende Tradition in der Rätoromania, hätten doch nicht alle Gesellschaftsschichten die gleichen Bedürfnisse (cfr. 1987:30ff.). Jedenfalls wurde auch zu Peers Zeiten der Todsagung des Romanischen viel Platz eingeräumt³²⁷, eventuelle Dekadenzsymptome wurden argwöhnisch beobachtet. Vor dem Hintergrund von Eliots Auffassung, in welcher Kultur als einer ganzheitlichen Gesellschaft zugehörig betrachtet wird, in

³²⁵ Cfr. auch Peers Verweis auf die als sehr zutreffend empfundene Formulierung von Hendri Spescha: «Die Dichtung ist eine Schwester des Gebets [...]», in: Peer III, 1978/2011:211.

³²⁶ Als Beispiel cfr. das Zitat von Max Frisch 3.1.2.3. sowie oben 2.1.2. und Gauger 1995.

³²⁷ Als viel früheres Beispiel cfr. Emilio Walberg, *Saggio sulla fonetica del parlare di Celerina/Crasta*, 1907.

der sich die verschiedenen Gruppierungen gegenseitig bereichern, kann die Vorstellung einer «Volksbildung» in weitestem Sinn jedoch als grundlegend und als zutiefst demokratisch interpretiert werden (cfr. dazu Eliot 1948/1976, insb. 107-122). Zudem stellt Eliot fest, eine Sprache würde ihn dann nicht weiter interessieren, wenn ihre Verfallserscheinungen sich darin zeigten, dass sie für die Ausdruckbedürfnisse gebildeter Mitglieder ihrer Gesellschaft nicht mehr adäquat sei (cfr. Eliot 1948/1976:129). Diese Aussage mag Peer auch als Ermütigung zur Forderung eines anspruchsvollen Bündnerromansich gelesen haben. Während in erster Linie die ältere Generation ihre Kritik an Peers Literatur artikuliert, ist es nachvollziehbar, dass er seine Hoffnung, doch noch eine interessierte Leserschaft zu finden, auf die Jugend projiziert. Er scheint nun aber zwei Probleme zu vermengen, einerseits die fehlende Resonanz moderner Lyrik, die auch in grossen Sprachgemeinschaften ein eindeutiges Eliteprodukt darstellt, und andererseits die Angst vor dem Verfall der romanischen Sprache. Repräsentative Untersuchungen zur effektiven Sprachkompetenz gibt es allenfalls seit den 1980er-Jahren und ein Vergleich zwischen den Generationen ist schon deshalb äusserst subjektiv. Aus einer heutigen Sicht scheint diese 1957 artikulierte Befürchtung für die damalige Jugendgeneration jedenfalls nicht besonders stichhaltig. Peer seinerseits hält fest, nur solange die Möglichkeit zur Tradierung und Entwicklung eines gemeinschaftlichen Sprachverständnisses bestehe, könne der Dichter hoffen, dass seinem Werk wenigstens mit der Zeit Gerechtigkeit geschehe. Sollte die Sprache jedoch zunehmend verarmen und sich eine gemeinsame Basis verengen, würde ein poetisches Werk mit seinen zu entdeckenden, vielfachen Bedeutungen, «l'ouvra poetica cregna da segns e da melodias das-cusas», nur zu einem unverständenen, versteinerten Symbol (Peer III, *FL* 1957/2011:142).

In dieser Sichtweise bestünde also eine enge Wechselwirkung zwischen der Förderung des Literaturverständnisses und der Sprachförderung. Peer äussert einen hohen, kulturpolitisch begründeten Anspruch der Literaturförderung, und bekräftigt gleichzeitig seine Bereitschaft, für den Spracherhalt ein Wagnis einzugehen. Andernorts erwähnt er «kunstbewusste Schriftsteller, die sich in die vorderste Reihe stellen und die auch von innen und aussen die harten Schläge unverdrossen einstecken» (Peer III, *LB* 1963/2011:157). Von heutigen Exponenten der Sprachplanung werden die Lyrik wie auch die schriftliche Sprache allgemein nicht als wichtigster sprachlicher Ausdruck wahrgenommen, betrachten diese doch die Sprachentwicklung aufgrund von soziolinguistischen Model-

len, welche sich an der gesprochenen Sprache orientieren, weil diese sowohl in Bezug auf die Menge der Sprecher als auch auf die Bereiche der Anwendung den weitaus höchsten Anteil einer Sprache ausmacht und in der Verwendung primär ist³²⁸. In dieser Sichtweise wird die Sprache jedoch nicht in ihrer ganzheitlichen, kulturpolitischen und soziohistorischen Entwicklung erfasst. Aus seinem Standpunkt ist Peers Überzeugung nämlich nicht aus der Luft gegriffen, sondern gründet insbesondere auf der hervorragenden Bedeutung romanischer Schriftsteller bei der Herausbildung und Formung eines bündnerromanischen Selbstbewusstseins, wie auch auf deren angenommenen Auftrag der Spracherhaltung, wie sie bereits in den Sprachgedichten des 19. Jahrhunderts formuliert wurde³²⁹. Die Verpflichtung zur Sprachpflege des Einzelnen und der Familie ist auch aus der protestantisch-aufklärerischen Tradition abzuleiten.

Peer zeigt sich jedenfalls überzeugt, dass es für die Erhaltung einer romanischen Kultur nicht ausreiche, die Vergangenheit hochleben zu lassen, jede Generation sei vielmehr dazu aufgefordert, ihren Teil beizusteuern, damit sich diese Kultur gemäss den Zeitströmungen und thematischen Aktualitäten verändern und weiterentwickeln könne³³⁰. Wenn eine Sprache diesen Namen verdiene, zeichne sie sich gerade dadurch aus, dass sie sich erneuern und unterschiedlichsten Ausdrucksabsichten entsprechen könne (cfr. Peer III, *FL* 1957/2011:134ff.), eine Feststellung, mit der auch heutige Linguisten völlig übereinstimmen, doch denken sie an andere Anwendungsgebiete als an die Lyrik. Diese Äusserungen Peers zur Kultur und deren Übertragung auf die jüngeren Generationen entsprechen allgemeine Überlegungen seiner Zeit, wie sie etwa Eliot in seinem essentiellen Essay *Notes towards the definition of culture* von 1948 darlegt.

3.3.1.2. Die Teilnahme an der «Weltliteratur»

Auch Peers nachdrückliche Aufforderung an die Rätoromanen, oder wenigstens an die Autoren unter ihnen, sich für die anderen Kulturen zu öffnen und sich

³²⁸ Für den bündnerischen Sprachdiskurs seit den 1980er-Jahren grundlegend war das Modell von Heinz Kloss in: 1978, sowie oben, Anm. 67. Im Bereich der Romanistik wurde Kloss Modell von Muljacic angepasst, cfr. dazu etwa Hans Goebel, *Quelques remarques relatives aux concepts Abstand et Ausbau de Heinz Kloss*, in: U. Ammann (ed.), *Status and function of languages and language varieties*, Amsterdam, De Gruyter, 1989. Neuere Darstellungen u.a. in Bossong 2008.

³²⁹ Cit. und kommentiert in Riatsch 1998:61ff.

³³⁰ Cfr. auch den in 3.3.1.3. zitierten Interview-Ausschnitt von Hendri Spescha 1973.

auszutauschen, kann mit diesen Bemerkungen zur Kulturdefinition Eliots in Zusammenhang gebracht werden, denn hier zeigt ein ganz Grosser seine Wertschätzung für Kleinkulturen, und verweist gleichzeitig auf die Wichtigkeit eines kulturellen Austauschs, ohne die Existenzberechtigung des Schwächeren in Frage zu stellen. Im Gegenteil bekräftigt er sogar, diese kulturelle Osmose würde zur beidseitigen Bereicherung beitragen. Eliots Position musste für Peer umso bemerkenswerter sein, weil für die europäischen Intellektuellen aus den umliegenden Nachbarländern mit ihrer zentralistischen oder diktatorialen Vergangenheit völlig undenkbar (cfr. auch 3.1.1.). Zu einem notwendigen Bezug der romanischen Literatur zum «europäischen Geist» äussert sich Peer vorerst in Tagebuchnotizen der 1950er-Jahre, welche dann 1957 im oben kommentierten Sammelband *Ura da sulai* in etwas überarbeiteter Form erscheinen. Hier betont er, dass gerade die Selbstausgrenzung seit Jahrzehnten zu einem ausschliesslichen Selbstbezug geführt habe. Deshalb hätten auch grundlegende Entwicklungsschritte der Moderne nicht stattgefunden. Er finde es zwar verständlich, dass das Publikum mit seinem «bescheidenen Horizont» von Idyllen, Gelegenheitsgedichten und Kinderbüchern bei der Konfrontation mit moderner Literatur schockiert reagiere, doch sei es an der Zeit sich zu öffnen:

Nos caracter exclusiv daspö decennis, fa cha las influenzas dadour'aint sun malvisiblas. Nus vain manchantà ün pêr fasas essenzialas dal spiert modern: realissem, simbolissem, surrealissem ed uossa cha nus dirvin ils ögls, grazcha a scoula, viadis, lectüra nu rivaina plü da tschüffer ils chavazzins. Dalander l'effet da schoc ch'ün'ouvra nossa moderna sto prodüer. Quel nu'ns mangla sparmalar, perche il lectur, per incleger, stu vess far tras ün greiv process d'assimilaziun, massa vast e cumplichà pel modest orizont d'ün public chi s'ha lösch nudri be d'idils, poesias d'occasiun e cudeschs da pops. Il rumantsch nun ha amo zappà aint illa litteratura mundiala, in quel sen sco cha Goethe l'inclegiaiva. E la dumanda ais quella: Pudain nus inscuntrar il spiert europeic eir scha nus restrain ün reservat cultural chi nu müda sas semenzas, ne seis implants? [...] E scha nus eschan massa tard per entrar aint il rudè da las veglias culturas occidentalas schi eschans massa pitschens e massa debels per salvar noss'existenza periferica. (Peer III, *FL* 1957/2011:133)

Die Fähigkeit zu einer Integration in einen europäischen Literaturkreis stellt Peer gewissermassen als Prüfstein dar für die Existenzberechtigung der bündner-romanischen Sprache in einer modernen Welt, denn bisher habe sie daran, im

Sinn von Goethes Begriff der «Weltliteratur», noch keinen Anteil. Der von Herder und Goethe postulierte Universalitätsanspruch der Literatur geht davon aus, «dass die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist, und dass sie überall und zu allen Zeiten in hunderten und aber hunderten von Menschen hervortritt», unabhängig davon, ob diese dem Adel oder dem Bauernstand angehörten und auch unabhängig von ästhetischen Aspekten (Birus 2004:4). Peer seinerseits geht offenbar von der Voraussetzung aus, für eine Teilhabe am europäischen Kontext sei auch eine Erneuerung der romanischen Literatur notwendig³³¹.

Als wichtige Voraussetzung für eine solche Teilhabe am weiteren Literaturdiskurs stellt Peer die Notwendigkeit sprachübergreifender Brücken fest: die romanische Literatur musste bekannter werden und für Andere zugänglich sein. Wie bei anderen literarischen Problemen stellt er diese Forderung nicht nur in den Raum, sondern bemüht sich aktiv um eine Umsetzung. So hat er durch seine Jahrzehnte lange Kulturarbeit für die Integration der romanischen Literatur im schweizerischen Literaturverständnis Entscheidendes beigetragen. Als stellvertretendes Beispiel für dieses Engagement kann die Podiumsdiskussion *Literatur in einem viersprachigen Land* anlässlich des 7. Internationalen Kongresses junger Buchhändler von 1963 dienen, an der André Imer, Herbert Meier, Giorgio Orelli und Andri Peer mitwirken. In seinem einleitenden Referat (cfr. auch Zitat 3.3.1.) zeigt Peer diejenigen Aspekte auf, welche die vier Schweizer Literaturen miteinander verbinden und sie von den umliegenden Ländern mit ihrer weitgehenden Einsprachigkeit abheben. Er betont die Spannung zwischen regionaler Enge und Intimität einerseits und dem Wunsch nach Öffnung und dem Anspruch nach einer weiteren Wirkung andererseits, die, je nach Sprache unterschiedlich ausgeprägt seit jeher bestanden habe. Nur die künstlerische Qualität, nicht das Thema, verleihe einem Werk einen «weltliterarischen Rang»³³², die «Angst vor dem Provinziellen» aber könne gerade für jüngere Autoren auch zur Falle werden. Während italienische, französische und

³³¹ Dieser Bezug zu Goethe kann an einzelnen Stellen auch im Poetologischen festgestellt werden, beispielsweise im Streben nach umfassender Harmonie und Schönheit, das in den Schlussversen des Gedichts *Ars poetica* von 1985 antönt, ein Ansinnen, das zur poetischen Moderne und zu vielen von Peers Gedichten im Widerspruch steht.

³³² Bei anderen Verwendungen Peers der Bezeichnung «Weltliteratur» bzw. «weltliterarisch» ist nicht klar, ob er von der Goetheschen Vorstellung, bzw. der Bedeutung 1. «Gesamtheit der Literaturen aller Länder» ausgeht oder von der Bedeutung 2. «die bedeutendsten u. in vielen Sprachen verbreiteten Werke aller Länder und Zeiten», Def. in: Wahrig. *Deutsches Wörterbuch* 2008, s.v.

deutschsprachige Autoren im Nachbarland «geistiges Hinterland und Raum für Bewährung» finden könnten, beziehe das Rätoromanische vornehmlich «seine Kräfte aus der Auseinandersetzung mit den anderen Landessprachen». In Bezug zum Buchhandel spricht Peer auch marktpolitische Probleme an sowie die Verdienstmöglichkeiten der Autoren im In- und Ausland, die es auszuschöpfen gelte, wobei er auch Zeitungen und Rundfunk als potentielle Arbeitgeber einbezieht:

Es besteht aber ein legitimer Anspruch der Autoren, über die Grenze hinaus zu wirken, künstlerisch und materiell an den Lebensbedingungen des grösseren Kulturraums teilzuhaben: die Sektoren, die am Gotthard zusammentreffen, lenken den Blick nach aussen, wo dem Schaffenden aus breiter Basis Impulse und existentielle Möglichkeiten entgegenströmen. (Peer III, *SB* 1963/2011:207)

In Peers Wahrnehmung ist die romanische Literatur geographisch und soziologisch eine Regionalliteratur ohne Hinterland. Weitere Absatzmärkte so gut wie eine Beteiligung an irgendeinem gemeinsamen Diskurs können ausschliesslich mit Hilfe von Übersetzungen erschlossen werden. Deshalb übersetzt er nicht nur moderne Autoren ins Romanische, sondern bemüht sich um gute Übersetzungen von romanischen Texten insbesondere ins Deutsche, manchmal ins Italienische, Französische oder Englische. Für die Transposition der eigenen Gedichte beansprucht er regelmässig die Mitarbeit eines Dichters der Zielsprache, auch die drei oben genannten Dichter der Podiumsdiskussion zählen zu Peers Übersetzern³³³. Sein diesbezügliches Fazit ist in einem Artikel zum romanischen Buch nachzulesen, in dem Peer den Anspruch an Qualität umschreibt, und gleichzeitig an den guten Willen von Übersetzern und Verlegern appelliert, der romanischen Literatur mehr Sichtbarkeit zu ermöglichen:

Nicht jener soll übersetzen, der zufällig auch romanisch kann, sondern ein wirklicher Schriftsteller, ein Künstler, dem der romanische Text in seiner Rohübersetzung zur Verfügung steht. Wir rechnen bei diesem schönen und schwierigen Vorhaben fest mit dem guten Willen unserer Verleger und anderssprachigen Schriftsteller und freuen uns, im Chor der Schweizer Autoren bald kräftiger mitsingen zu dürfen, sei es auch nur als zweiter Tenor oder Bass. (Peer III, *LB* 1963/2011:158)

³³³ Zu weiteren Details und Literatur zur Gedichtübersetzung cfr. oben, 3.3.1.2.

Die Gedichte Peers erscheinen ab den 1950er-Jahren vereinzelt in den Tageszeitsungen, aber auch in anspruchsvolleren und experimentellen Zeitschriften und Anthologien, gemeinsam mit den wichtigen Schweizer Lyrikern seiner Zeit. So in der 1950-1951 erschienenen «Monatsschrift für junge bildende Kunst und Dichtung» *Essence* (1951), in Hans Rudolf Hiltys Literaturzeitschrift *Hortulus* (1957-1958), in der Kulturzeitschrift *Du* (1958) sowie in Anthologien, wie der kleinen romanischen Gedichtsammlung in Traugott Vogels Reihe *Der Bogen* (1957, dazu 2.3.2.1.), in Arnets kleiner SAFFA-Publikation zum heute ziemlich altväterlich anmutenden «Lob der Frauen», *Das Wort als Gabe* (1958) oder in der umfangreicheren ersten Nummer der Reihe *ensemble*, deren Konzept im Voratzblatt folgendermassen umschrieben ist: «eine Reihe für Kunst, Dichtung und Kunstbetrachtung. Offen in ihrer Haltung, offen dem Experiment und dem Erprobten» (Lehner 1958:1). Die erste Nummer ist ein viersprachiger Beitrag zur zeitgenössischen Schweizer Lyrik, wo Peer auch als redaktioneller Mitarbeiter mitwirkt³³⁴. 1959 erscheint Peers erste zweisprachige Sammlung *Sgrafits* im Rascher Verlag. Dass diese Gedichtausgabe mit Übersetzungen von Urs Oberlin auch als Genre ein Erstling war, wird beispielsweise aus der Rezension von Luisa Famos im *Fögl Ladin* ersichtlich, die diese erste Edition moderner romanischer Gedichte mit synoptischer Übersetzung hervorhebt und meint, die Transposition sei sehr gut gelungen und bliebe dem Original durchaus treu (cfr. Famos, *FL* 1960/2011:423f.). Auch nach der Übersetzung mit Oberlin muss Peer allerdings verschiedene Anläufe nehmen, um einen Verleger für diesen schmalen, «Meinen Zürcher Freunden» gewidmeten Band zu finden (dazu unten, 4.3.3.1.). Im Gegensatz zu späteren zweisprachigen Editionen auch in andere Sprachen, in denen fast durchgängig bereits bekannte Texte erscheinen, präsentiert Peer in den *Sgrafits* unter den fünfzehn aufgenommenen Gedichten zehn noch unpublizierte. Auf das Neuartige dieser Publikation verweist im Paratext der Umschlagsklappen «Ad. R.» (alias Adolf Ribi), der die vorgelegte moderne Lyrik in eine Mini-Literaturgeschichte einbettet. Diese Einführung umreisst, ganz im Sinn des Dichters, wie aus einer konsistenten, regionalen Literaturtradition im Kontakt mit der europäischen Moderne etwas Neues entstanden sei, das an modernen Kunstparametern gemessen werden wolle:

³³⁴ Für bibliographische Details cfr. die online-Bibliographie Andri Peer, für den Bezug zu Hilty cfr. die Korrespondenz in den beiden SLA-Nachlässen.

Doch die Zeit einer Erneuerung war gekommen mit der Gefahr der Wiederholung und des leichten Nachsingens, auch mit dem Herüberschlagen der Wellen neuer europäischer Lyrik in unser Land. Andri Peer hat schon früh begonnen, seine Sprache straffer zu fügen, ihr neue Lichter abzugewinnen und in Verse von mitreissender Bewegung zu bannen.

Leidenschaftliches Erleben ist durch strenge Kunst in gültige Form gegossen. Was diese Gedichte auszeichnet, ist nicht mehr die alte Reimfreude und der glatte Fluss der Verse, sondern die kühne Wortwahl, das prägnante Bild und die Dichte der Aussage³³⁵.

Obwohl der Titel einen eindeutigen Graubünden-Bezug herstellt³³⁶, verweist Ribi neben den formellen Aspekten auf den für die romanische Dichtung neuen Gegenstand. Die allermeisten Gedichte gäben Paris-Eindrücke wieder, «mit denen sich der junge Bündner auseinandersetzen musste», nur eines thematisiere das Engadin, und zwar nicht etwa im traditionell-sehnsüchtigem sondern in mahnendem Ton (Ribi 1959, Ib.). Diese Publikation soll also sowohl formell als inhaltlich auch dazu dienen, die Vorurteile der Leserschaft, romanische Literatur sei gezwungenermassen Heimatliteratur, zu entkräften³³⁷.

In den 1960er-Jahren publiziert Peer vermehrt deutschsprachige Prosa. Mit etwas Abstand erscheinen in den 1970er-Jahren weitere zweisprachige Editionen seiner Gedichte. Dabei erarbeitet Peer jeweils gemeinsam mit den übersetzenden Dichtern die Version in der Zielsprache, so 1971 *Stradun*, mit englischer Übersetzung von Robert Billigmeier, Ivar Ivask und Augustin Maissen, 1975 *L'alba* mit italienischer Übersetzung von Giorgio Orelli, 1977 *Furnatsch* mit französischer Übersetzung von Yvette Z'Graggen, Gilbert Trolliet und André Imer, sowie 1980 *Refügi* mit deutschen Übersetzungen hauptsächlich von Herbert Meier. Einige Gedichte mit ihren Übersetzungen werden gemeinsam mit namhaften zeitgenössischen Künstlern präsentiert, so beispielsweise 1962 *Drei Gedichte* mit Linolschnitten von Emanuel Jacob, 1977 *Vainchot poesias* mit Serigrafien und Zeichnungen von Camille Graeser und 1979 *Eu nun ha oter*, eine aufwendige Künstlermappe mit farbigen Originallithografien von Massimo Cavalli. Letztere kommentiert Peer mit *understatement* in einem Brief an die

³³⁵ Ribi, in: Peer I, 1959 Klappentext, cfr. auch seine Rezension in *NZZ* 20.12.1959.

³³⁶ Cfr. dazu auch Peers Beiträge zum Sgraffitto sowie den Kommentar zur Illustration von Peers Büchern, 3.2.3.5.

³³⁷ Cfr. dazu oben, Kapitelanfang. Zum Topos der traditionellen Heimwehlyrik bei Peer cfr. Riatsch 2010:149ff..

Dichterin Irma Klainguti: «Quia be per rier il prospect d'üna mappa bibliofila ch'eu n'ha pardert cun ün fich bun pittur tessinais Massimo Cavalli. Scha Tü sast inchün chi'd es nar avuonda da tilla acquistar, schi di'm!» (Peer SLA, B-1-KLAI 1979/2011:360). Auch diese spartenübergreifenden Präsentationen wollen Peers Poesie in einen weiteren kulturellen Zusammenhang stellen; die kostbaren, von Künstler, Autor und Herausgeber signierten Exemplare unterstreichen seinen Anspruch an künstlerischer Modernität³³⁸.

Mit der konzeptuellen und redaktionellen Mitarbeit an Anthologien, in denen er ebenfalls als Autor vertreten ist, fährt Peer fort, unter anderem am vier-sprachigen Band von Bernd Jentzsch, *Schweizer Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts* (1977), an der Anthologie rätoromanischer Schriftsteller der Gegenwart *Rumantscheia* (1979) sowie an Gabriel Mützenbergs *Anthologie Rhéto-romane* (1982), deren Entstehungsgeschichten ebenfalls im Nachlass dokumentiert sind³³⁹. So wie Peer seine poetischen Übersetzungen als *hommage* versteht, bezeichnet er es als Genugtuung, wenn seine eigenen Arbeiten übersetzt werden. Er weist ausdrücklich darauf hin, ein Grund der Suche nach einem anderen Publikum liege darin, dass die romanische Leserschaft bestimmte Werke zu wenig würdige:

Gnir tradüt e publichà in ün'otra lingua e litteratura es ün segn d'interess (in lingua publicitara da «success»), e scha l'autur pertoc es sincer, lascharà'l valair cha quai til dà satisfacziun. Quai tantplü cha l'arcugnuschtscha spüerta dals chars terrors es s-charsa, disproporziunada o ingüsta³⁴⁰.

³³⁸ Die Künstlerbücher und -mappen mit Gedichten Andri Peers werden heute übrigens antiquarisch zu ansehnlichen Preisen angeboten: Die Gedichtedition mit den Linolschnitten von Emanuel Jacob von 1962 zu 150 €, die Mappe von Massimo Cavalli von 1979 zu 1200 €, cfr. www.zvab.com (5.2.2012).

³³⁹ Peers Gedichte und ihre Übersetzung in verschiedenste Sprachen wurden selbstverständlich auch in zahlreichen weiteren Anthologien zur schweizerischen und zur romanischen Literatur integriert sowie in verschiedensten Zeitschriften und Zeitungen publiziert, auf die hier nicht eingegangen wird. Für weitere Details zu Peers Übersetzungstätigkeit und zur Übersetzung seiner Gedichte cfr. insb. Peer 1983/2011:177ff., Riatsch 1994 und 1997 sowie Ganzoni 2004, zur allgemeinen bündnerromanischen Übersetzungsdiskussion cfr. Camartin 1992:258-273 sowie Riatsch 1993:345-516 und 1997.

³⁴⁰ Peer III, *L* 1983/2011.: Übers. AG: «In eine andere Sprache und Literatur übersetzt und publiziert zu werden ist ein Zeichen von Interesse (in der Werbesprache von «Erfolg»), und wenn der betroffene Autor ehrlich ist, wird er zugeben, dass ihm dies Genugtuung schafft. Dies umso mehr, da die Anerkennung der Einheimischen spärlich, unverhältnismässig oder ungerecht ist.»

Peer stellt klar, im Allgemeinen obliege es dem romanischen Autor selber, sich um die Verlegung seiner Werke und deren Übersetzungen zu bemühen, er dürfe dieses Engagement in eigener Sache nicht scheuen. Und er verweist auf die zunehmende, sprachübergreifende Förderung des literarischen Austauschs durch den Bundes und verschiedene, öffentliche und private Kulturinstitutionen:

In general sto l'autur as svolver svest, sch'el voul a la fin gnir stampà, cun spediziuns a edituors ün davo tschel (quai vala impustüt per quai scrit in tudais-ch), cun dumondas da sustegn a las societats dittas culturalas e lura, pel solit, porta'l svest amo üna part dals cuosts. Las traducziuns han l'avantag chi vegnan in general dattas in incumbenza e pajadas vaira bain. (Peer III, *L* 1983/2011:179).

Die Unterstützung beschränkte sich nicht auf die Finanzen, gerade die Generation Peers konnte auf Interesse und Hilfsbereitschaft in der übrigen Schweiz zählen. Peer selber hatte keine Hemmungen, auch hochrangige Politiker für seine Unternehmen einzuspannen, wie etwa als er für die kleine Gedichtauswahl *Furnatsch* eine Einführung von Bundesrat Georges André Chevallaz beansprucht, der die Leser dazu ermuntert, die Schriften anderssprachiger Eidgenossen besser kennenzulernen (cfr. Peer I, 1977:3). Dem persönlichen Dankeschreiben des Bundesrats für die zugestellte Publikation lässt sich auch entnehmen, dass dieser durchaus Interesse für Literatur aufbrachte:

Je reçois avec plaisir votre *Furnatsch* et votre ouvrage sur le service actif. J'avais déjà vivement apprécié la poésie du premier, les souvenirs du second me rappellent une époque à la fois dramatique et positive pour notre cohésion nationale. Croyez que ces incidentes littéraires amènent un peu de soleil dans la triste obscurité des finances fédérales. (Peer SLA, B-2-CHE, 23.12.1977)

In seinen Essays verweist Peer wiederholt auf den Wunsch, aus einem romanischen Kulturresevat auszubrechen: In einem Beitrag zu den zeitgenössischen Strömungen in der rätoromanischen Literatur stellt er beispielsweise fest, auch in der romanischen Literatur sei «etwas Neues aufgebrochen; die Menschen fühlen sich über Kantons- und Landesgrenzen, ja über Kontinente hinweg solidarisch. Das Alte und das Neue sind bei uns in Spannung geraten.» Dies begründet er auch damit, dass die Verbreitung der Presse und der neuen Medien die verschiedensten Kreise einbeziehen und beeinflussen würden (Peer III, *TG*

1968/2011:159ff.). Im bereits erwähnten, rückblickenden Essay zur Übersetzung fasst Peer die verschiedenen Funktionen dieser Tätigkeit in einem Untertitel zusammen: «Tradüer: per imprendir, per s'indreschir, per undrar, per infuormar, per servir ed aderir» (Peer III, *L* 1983/2011:186), verweist also nebst der Würdigung auf die technisch anspruchsvolle Aufgabe der Übertragung und Wiedergabe sowie auf die Aspekte der Aneignung und Vermittlung. Einführend bezeichnet er hier die literarische Übersetzung als beängstigend weitläufiges Thema, doch auch als dankbare Möglichkeit, um die Völker der Erde einander auf friedliche Art näher zu bringen:

La traducziun litterara, ün tema vast da far temma. Mo eir ün cuffort, üna radschun per savair grà, üna grondiusa pussibilità da far alch per cha'ls pövels da quista terra s'imprendan a cugnuescher, a supporttar, spranza a s'amar ed abinar, e ad evitar conflicts, chi sun pel solit dictats dad ignoranza ed invilgia. (Peer III, *L* 1983/2011:177)

Diese und die folgenden allgemeinen Zeilen lassen sich als Peers ganz im Geist Eliots geäussertes *credo* zum Kulturaustausch lesen, indem die Leistungen der Übersetzung in ihrer kulturgeschichtlichen Notwendigkeit umrissen werden. In Bezug auf die romanische Kultur im Besonderen geht Peer davon aus, dass ein kultureller Austausch nicht nur in der aktuellen Schweiz, sondern bereits in historischen Zeiten auch mit Europa grundlegend war. Man müsse sich auch deshalb nicht schämen, aus anderen Literaturen zu übersetzen, weil dies in allen grossen Sprachen regelmässig und ohne weitere Vorbehalte gemacht werde. Solche Übersetzungen sieht er nicht als Bedrohung für die einheimische Produktion (Ib., 1983/2011:193-194).

Peers Tätigkeit als Botschafter für das Rätoromanische in der Welt liesse sich noch beliebig weiter dokumentieren, ein letztes, treffendes Zitat ist stellvertretend einem Dankeschreiben von Piero Bianconi entnommen: «Carissimo e instancabile Peer, grazie del libretto di poesie, o generoso cantore delle bellezze romance e della tua calda anima, mi fa piacere questo tuo ricordo e il tuo pensiero.» (Peer SLA, B-2-BIA, 28.1.1980). Sicher hat Peer insbesondere für die Autorinnen und Autoren der folgenden Generationen einen Boden geschaffen, auf dem sie mit mehr Selbstverständlichkeit gedeihen können, wenn sie die Fähigkeiten und den Willen dazu haben.

3.3.1.3. Aspekte der poetischen Erneuerung

In verschiedenen Artikeln hebt Peer einen Paradigmawechsel hervor, der mit der Entstehung der neueren romanischen Literatur einhergehe: Die bündnerromanische Literatur sei aus zweckgebundenen Gründen entstanden, zuerst im Dienst der Reformation, später erklärermassen im Dienst der Spracherhaltung³⁴¹. Deshalb sei zu unterscheiden zwischen den engagierten, programmatischen Werken und ihrer künstlerischen Qualität, nur letztere machte ausserordentliche Werke zeitlos. Erst in neuerer Zeit sei eine «zweckfreie», ästhetisch orientierte Dichtung auszumachen. Dieser Wechsel verunsichere jedoch verständlicherweise die Leserschaft, da diese auf Grund der vorangegangenen Erfahrung eine sprachpolitisch engagierte Literatur erwarte:

Im Engadin ist es Peider Lansel, der die bescheidenen dilettantischen Stilmittel der Auswandererdichter zusammenfasst und mit einer an höheren Mustern geschulten Technik überwindet. In Lansel paart sich Kritizität und Originalität des Ausdrucks mit einer innigen Liebe für die Sprache, die er aus tiefsten Quellen schöpft: der kernigen Sprache der Bauern und aus den alten Texten, die er mit Leidenschaft sammelt und studiert. Immer aber, bei Fontana wie bei Lansel und beim eigenständigsten Dichter Mittelbündens, dem 1953 verstorbenen Kapuzinerpater Alexander Lozza, bleibt das Bewusstsein wach, dass der romanische Dichter, indem er schreibt, für seine Sprache kämpft. Das erklärt die künstlerisch vielleicht anfechtbare, programmatische Note so vieler romanischer Gedichte, aber auch die Ratlosigkeit der breiten Leserschaft Romanisch Bündens vor der zweckfreien *poésie pure* der jüngsten Generation, die sich ernsthafter und bewusster mit neuen dichterischen Strömungen auseinandersetzt, und nun daran geht, modernes Weltgefühl in die rätsche Alpensprache umzugliessen. (Peer III, *DT* 20.6.1958, cfr. auch Peer III, *LB* 17.2.1961)

Voraussetzungen, Möglichkeiten und Grenzen einer Erneuerung in der romanischen Literatur kommentiert Peer während Jahrzehnten. In seinem programmatischen Artikel zur neuen Dichtung von 1957 stellt er fest, gerade grosse Autoren würden die kreativen Kräfte weniger kraftvoller Nachkommen lähmen. Nach einer Phase der Nachahmung müsste ein junger Dichter eigene und ungewohnte Wege gehen. Beim Publikum führe dies unweigerlich zu Protesten, bis es diese

³⁴¹ Zur Beziehung zwischen romanischer Literatur und Sprachpflege cfr. Riatsch 1998:60-76.

neuen Formen und Themen gewohnt sei³⁴². Ganz im Sinne der oben skizzierten Poetiktheorien sieht Peer den Dichter gleichzeitig als Ring in der Traditionskette und als Erneuerer, der dann, finde er genügend Akzeptanz, eine neue Norm festlege, die von den folgenden Generationen wieder erweitert werden müsse:

Qua toccaina la dumanda da la tradiziun e da l'originalità in art, üna da las plü sutiglias mo eir da las plü interessantas e malavita mà trattada pro nus: *Il poet giuven sto (na be po) imitar, inchaminar sendas battüdas, mo lura sto el as distachar da seis models* (quai dvantarà inconsciaintamaing) *e's rischar sün novvs truois*. Dalander sguonda cha'l poet ais a medem temp rincla illa chadaina da la tradiziun e sulet, lià e liber, dependent e perguajà. Mo inaquella ch'el rumpa il ram cha'l lectur metta sur la poesia, schi alvainta'l adversiuns, protesta pro'l public, adüsà da festagiari seis poets in ideas e fuormas prüvadas. E quaista tensiun polemica dürarà infin cha la nouva poesia ais dvantada bain cumün e vain arcugnuschüda sco tal. Lura, il public farà da quaista nouva poesia, declarada «classica», üna nouva arma per tirannisar ils giuvens chi nu tegnan ils cumandaments consacrats, ed uschè inavant... (Peer III, *FL* 1957/2011:141)

Auch auf der Seite der Lesenden sieht Peer die Kenntnis der älteren Autoren als Grundlage und Voraussetzung für das Verständnis der jungen: «Alch ais tschert: cha rendand güstia als vegls, il lectur as paderscha per incleger ils giuvens» (Peer Ib., cfr. auch 4.1.). Wie die beiden Artikel *Situation und Chancen des Schriftstellers in einer sprachlichen Minderheit* (1978), resp. *Situaziun e vistas d'ün scriptur illa minuranza* (1983) zeigen, erfahren Peers Einschätzungen in den folgenden Jahrzehnten keine einschneidenden Veränderungen, doch nuanciert er seinen Gesichtspunkt und verschieben sich seine Akzente je nach anvisiertem Publikum. Dass seine Produktion in diesem bestimmten Kontext als «kühn» gelten könne, davon scheint er immer noch überzeugt:

Die Autorentypen zeigen sich bei uns wie überall: Wir haben Traditionalisten – sie bildeten früher die Mehrzahl – und Erneuerer, die aus ihrem Kontakt mit den literarischen Ereignissen in der Welt Schlussfolgerungen ziehen und die rätoromanische Literatur, sagen wir

³⁴² Cfr. dazu auch Eliot 1948/1976:122: «The new work of genius, whether in art, science or philosophy, frequently meets with opposition.» Auch Eliots Artikel *Tradition and the individual talent* von 1919 ist für Peers Ausführungen grundlegend, insistiert er doch auf die Entwicklung jeder Erneuerung aus der bestehenden Literatur.

der letzten fünfzig Jahre, welthaltiger machten, indem soziologische, technologische Themen der Jetztzeit in die Literatur aller Gattungen Eingang fanden, indem auch formal-stilistische Errungenschaften der Weltliteratur, verhaltener oder kühner, in der alten Bauern- und Gelehrtensprache ausexerziert wurden, dies zum Vorteil ihres instrumentalen Zuhandenseins. (Peer III, 1978/2011:209)

Während Peer sich 1957 in der romanischen Presse darüber beklagt, wie langsam die Bündner Romanen doch darin seien, neuartige Kunst zu assimilieren (cfr. Peer III, *FL* 1957/2011:134ff.), begründet er diese Abwehrhaltung 1968 in einem Artikel zu den *Zeitgenössischen Strömungen in der rätoromanischen Literatur* für die Zeitschrift *Terra Grischuna* verständnisvoll damit, dass die kleine Sprachgemeinschaft

schon aus sprachsoziologischen Gründen aufgerufen [sei], die sprach- und kulturelhaltenden Kräfte zu unterstützen und alles Neue, Weltweite, Moderne vorsichtig, ja misstrauisch aufzunehmen, weil es mit anderen, nicht abzuweisenden Vorgängen im sozialen Leben (Zuwanderung Anderssprechender, Tourismus, Verkehr, Abwanderung vieler jüngerer Rätoromanen ins Unterland) die Gefahr einer nicht wieder gutzumachenden Entfremdung vom Eigenständigen bedeutet. (Peer III, *TG* 1968/2011:160)

Im Beitrag zur Literatur aus der Schweiz von Ammann und Faes (cit., 1978) umreisst Peer für eine weitere Leserschaft die wichtigsten Gründe für eine kulturelle Verzögerung:

Die Literaturströmungen der grossen Welt traten zudem mit beträchtlicher Verzögerung in unsere isolierte Gesellschaft ein, mit dementsprechenden Veränderungen und Stilisierungen. Es ist darum auch verständlich, dass vorerst die kleinen Formen Nachahmung fanden, das romantische Gedicht im frühen 19. Jahrhundert, die patriotisch getönte Ballade, die realistische Novelle, das Idyll. Dazu kommt, dass bei uns von einem literarischen Leben mit Kritik, Publikumsgespräch und Edition nicht die Rede sein konnte, fehlten doch die Salons, die Cafés, die tonangebenden Zeitschriften, die professionellen Theaterformationen, die eigentliche Literaturkritik in der Presse und in der Öffentlichkeit. (Peer III, 1978/2011:209)

Als Gegenkraft zu diesem Konservativismus sieht Peer «die weltoffene Haltung des Bündners», «der von altersher fremde Einflüsse willig aufnahm und rege blieb im geistigen Interesse für alles, was im Abendland vorging, und neuerdings auf der ‹kleiner gewordenen› Welt geschieht» (Peer III, *TG* 1968/2011:160). Gerade in Bezug auf die verschiedensten literarischen Einflüsse insistiert er auf diese kulturelle Offenheit:

[...] der Rätoromane durch seine vielen und intensiven Kontakte mit der Welt: Auswanderung, Soldatendienst in der Fremde und Anregungen durch den im 19. Jahrhundert stark einsetzenden Tourismus lebendig mit der Bewusstseinslage anderer Länder in Verbindung blieb und das ihm geeignet oder bedeutend Scheinende willig aufnahm, in Übersetzungen und Interpretationen, aber auch in einer thematischen und stilistischen Beeinflussung, die leider auf weiten Strecken noch unerforscht blieb. (Peer III, 1978/2011:209)

Die Traditionsverbundenheit im Literaturschaffen romanisch Bündens werde deshalb auf ganz unterschiedliche Weise interpretiert. Als grösste Leistung sieht er im *Terra Grischuna* Beitrag ein «persönlich geprägte[s] Verpflichtetsein der Überlieferung gegenüber», das mit der «Einschmelzung des eigenen Lebensgefühls in eine zeitgenössische Lebensstimmung» (Peer III, *TG* 1968/2011:160) verbunden wird. Aus weiteren Äusserungen wird ersichtlich, dass Peer sein eigenes Schreiben, das sich sowohl an der romanischen Tradition als an europäischen Vorbildern orientiert, genau so umschreibt, d.h. er versucht, zeitgenössische Inhalte in die alte Bauernsprache seiner Vorfahren umzuformen, was voraussetzt, dass er die Sprache anpasst und erweitert, damit dies überhaupt möglich ist:

Quai es forsa ün intent ün päin ambizius dal poet, ma eu craj cha, provand quists cuntgnüts chi til vegnan dad otras varts vi da sia aigna lingua da paurs ch'el ha imprais, tut sü cul lat da la mamma, cul sang da seis antenats, as da'l eir la fadia da muossar cha sia lingua es ün universum cumplet chi po cuntgnair apunto quai chi'd es il muond e quai chi'd es la vita e quai chi'd es noss'existenza dad hoz e nöglia be quella dad avant tschinchtschient ons. (Peer in Spescha 1973/2011:62)

Im genannten Artikel für *Terra Grischuna* zeigt Peer Prosa-Auszüge und einzelne Gedichte von verschiedenen Autoren, eigene Texte fügt er nicht ein und

erwähnt sich auch nicht als Autor. Doch implizit spricht er ausgiebig über seine eigenen Arbeiten als Lyriker und als Kritiker. Insbesondere der Anspruch, die romanischen Autoren müssten sich «ständig mit den heutigen Dichtern anderer Länder messen», war wohl nicht für alle seine Zeitgenossen so vordringlich wie für Peer (Peer III, *TG* 1968/2011:165)³⁴³. Die als wichtig qualifizierten Werke romanischer Autoren seien vor den eingreifenden, geschichtlichen und kulturpolitischen Ereignissen des zwanzigsten Jahrhunderts veröffentlicht worden. Kriege und Krisenzeiten hätten andernorts die Literatur erschüttert und neue Ausdrucksformen hervorgebracht, in der romanischen Literatur jedoch keinen Niederschlag gefunden, so dass die notwendige Erneuerung erst stattfinden müsse (cfr. Peer, *Ib.*). Doch geht Peer davon aus, dass Veränderung nicht wie im technischen Bereich unbedingt eine Qualitätsverbesserung bedeute³⁴⁴, er betont vielmehr seine Bewunderung für die kanonischen Werke der Vergangenheit und die poetische Anknüpfung an diese:

Der Neuerer stösst also hier, wo Spracherhaltung oft verwechselt wird mit Kulturstillstand, auf besonders heftige Ablehnung oder auf provozierende Gleichgültigkeit und muss länger als anderswo um Gehör kämpfen. Dabei braucht das neue Gedicht ja nicht unbedingt im Gegensatz zum vorangehenden zu stehen. Es kann die Erneuerung sehr wohl auf die Tradition abstützen, auf das, was der neue Dichter in der Tradition als wertvoll und verbindlich erkennt. (Peer III, *TG* 1968/2011:165)

Ausführlich geht Peer auch in diesem Artikel auf den sprachlichen Aspekt ein und konkretisiert die Schwierigkeiten, mit denen die kleine Randsprache konfrontiert ist, welche vornehmlich in den ersten Schuljahren gepflegt und dann der individuellen Entwicklung überlassen werde. Wenn also nicht besondere Umstände wie die Sprachförderung in der Familie oder eine sprachbezogene Berufsausbildung dazu komme, blieben viele Rätoromanen auf der Sprachstufe eines Elfjährigen, welche für den täglichen Umgang ausreiche, nicht jedoch für kompliziertere, geistig-philosophische und abstrakte Anwendungen einzusetzen sei, zu denen auch die moderne Lyrik zähle. Im Gegensatz zum 19. Jahrhun-

³⁴³ Diese Forderung steht auch im Widerspruch zu Peers Aussagen der 1940er-Jahre, cfr. 3.3.1. Auf die Ambivalenz bei der Einschätzung des Status der romanischen Sprache und Literatur wurde ebenfalls oben hingewiesen.

³⁴⁴ Cfr. dazu auch die poetischen Vorlesungen von Ingeborg Bachmann, auch 3.1.2.1.

dert, als Dichtung noch zum Allgemeingut gehörte, sei also auch aus diesem Grund der bereits kleine, potentielle Leserkreis auf wenige Liebhaber geschrumpft. Die Präsentation der zeitgenössischen romanischen Literatur endet auch hier mit einem dringlichen Appell Peers zur Sprachpflege, der sowohl an einen allgemeinen, an Graubünden interessierten Leser als auch an die Verantwortlichen für Schule und Bildung in Kanton und Gemeinden adressiert sein konnte (cfr. (Peer III, *TG* 1968/2011:170f.)). So sind denn viele seiner Artikel von einem impliziten oder expliziten Aufruf an die anderssprachige Leserschaft, an Verleger und Kulturschaffende begleitet, sich für die romanische Literatur zu interessieren, damit diese sich entwickeln könne: «Ohne einen Widerhall aus den andern Sprachgebieten fehlt dem romanischen Buch der frische Wind, den es zu seiner Entfaltung braucht» (Peer III, *LB* 1963/2011:159). Diesem Wunsch nach der Aufmerksamkeit und den Impulsen aus einem weiteren Kulturkreis verleiht Peer in verschiedenen seiner Tätigkeitsbereiche Nachdruck, sei es im SSV und im P.E.N.-Club, bei Vorträgen und Lesungen, durch die Arbeit am Radio und durch seine mehrsprachigen Editionen.

Die romanischen Autorinnen und Autoren seiner und der folgenden Generation wurden sicher durch Andri Peers vielseitige Lyrik beeinflusst. Doch haben auch die poetologischen Überlegungen Peers, die er in seiner Aktivität als selbsternannter romanischer Botschafter und Publizist, als Erstleser und Lektor³⁴⁵ vertrat, einen massgeblichen Einfluss sowohl auf das weitere Schreiben in bündnerromanischer Sprache als auf dessen Rezeptionsmuster. Die Überlegungen zur romanischen Literatur, wie er sie in Tagebüchern und Briefen der 1940er-Jahre formuliert, nimmt Peer in seinen Artikeln der 1950er- und 1960er-Jahren auf. Insbesondere begründet er dort die Notwendigkeit einer literarischen Erneuerung. Man kann sich deshalb fragen, weshalb er erst viel später dieses literarische Programm in lyrischer Form nochmals aufgreift, zu einem Zeitpunkt, als bereits die nächste Dichtergeneration diese Forderungen mit einiger Selbstverständlichkeit umsetzt³⁴⁶.

³⁴⁵ Cfr. dazu beispielsweise die Briefe an Spescha, Gaudenz, Chönz und Florentina Camartin, sowie Caduff 2010 im Nachlass und Ganzoni 2001.

³⁴⁶ Cfr. die ersten Sammlungen von einigen Autor/innen aus Peers Generation: Tresa Rütters, anonyme Gedichte ab 1956; Hendri Spescha, *Sinzurs* 1958; Luisa Famos, *Mumaints* 1960 und Margarita Gangale-Uffer, *Damaun es sulagl* 1988. Für die folgende Generation: Clo Duri Bezzola, *Our per la romma* 1978; Felix Giger, *Ina sesium egl uffiern* 1978; Tina Nolfi, *mumaints* [1980] und *sffessas albas* 1983; Rut Plouda, *Viver, Amur, Davant il spejel* 1984.

3.3.1.4. Der alpinistische Aufstieg als poetologische Metapher

Ganz ähnlich wie beim Tourismus-Thema (cfr. 3.2.3.), findet sich in der poetologisch-programmatischen Thematik gelegentlich eine wörtliche Entsprechung in der verwendeten Bildlichkeit verschiedener Textsorten, auch wenn die jeweiligen Publikationsdaten Jahrzehnte auseinander liegen. Ein Beispiel für diesen intratextuellen Bezug zwischen Publizistik und Lyrik findet sich zwischen dem oben erwähnten Artikel von 1957, in dem «sendas battüdas» und «nouv truois» traditionelle respektive neuartige Dichtung meinen, und dem folgenden Gedicht von 1984. Dieses enthält zwar keinen expliziten Hinweis auf das Schreiben, die Übereinstimmung mit weiteren Texten verweist jedoch auf eine meta-poetische Bedeutungsebene:

Dapersai (Peer 1984/2003:389)

Ün piogn
ün clavadigl.
I va amo ün toc
sün via battüda.
Davo esa da far
la ruotta,
scha tü voust
rivar
süls ots.

Abseits (Peer 1988:127)

Ein Steg,
ein Gaden,
noch geht es
ein Stück
geschlagenen Wegs.
Dann musst du selbst
den Weg dir bahnen,
wenn du
die Höhen erreichen willst.

(deutsch von Herbert Meier)

Wie der Artikel von 1957 kann das Gedicht *Dapersai* mit dem Subjekt «tü» in V. 7 sowohl auf den Schreibenden als auf den Lesenden bezogen werden, letzterer wird jedenfalls direkt angesprochen. Die neun Verse sind ungereimt und haben unterschiedliche Längen von zwei bis sechs Silben. Der Einstieg mit der auf eine Aufzählung abgekürzten Beschreibung ist unvermittelt, es folgt ein einfacher Satz, dann klingt das Gedicht mit einem Hauptsatz mit Nebensatz relativ umständlich aus. Der einfache, regelmässige Rhythmus am Anfang, ebenso wie die Alternanzen der Vokale -i- und -o- könnten auch eine Schrittkadenz auf einem knirschendem Schneeweg wiedergeben, anschliessend wird der Takt unregelmässig, wie die Schrittfolge beim Waten im Tiefschnee.

Im Winter zu Fuss allein auf einen Gipfel zu steigen war unüblich und beschwerlich, wenn nicht gar unmöglich. Schwierig ist es auch, das Gedicht in

einer konkreten, alpinistischen Bedeutung zu deuten, eher möglich aber in einer ideologischen und poetologischen Lektüre. Aus dieser fortgesetzten Metapher der Vertikalen, dem leistungsintensiven aufwärts Steigen in Richtung eines hohen Ziels, ergeben sich Bezugspunkte zu bekannten Themen, auf den klassisch-humanistischen Musensitz, das Gebirge Helikon etwa, oder die lateinische Redewendung «per aspera ad astra», die auf Seneca zurückgeführt wird und die auch in der christlichen Vorstellung des Aufstrebens zu Gott ihren Nachklang findet. Das berühmteste literarische Beispiel dazu ist wohl Dantes Anlage des Purgatorio als Berg, den der Dichter erklimmen muss. Für die Deutung Peers besonders aufschlussreich ist dieser literarische Topos aber in Bezug zu Lansels poetologischem Gedicht *Il vegl chalamêr* am Anfang seiner «Ediziun definitiva» von 1929: In dieser Kulturgeschichte in Versen³⁴⁷ bezieht sich Lansel auf die romanische Schriftlichkeit, in der dem Dichter der Schlüssel zum «tresor zoppà», dem verborgenen Kulturschatz des Geschlechts zukomme. Diesen habe der Dichter nicht nur zu erhalten, sondern auch kreativ anzureichern, und die Nachkommen würden ihn dereinst daran messen: «libramaing ch'and dispuonan, pisserand / tal nò' be da mantgnair mo d'craschantar, / cha'ls abiadis, plü tard, dumandan quint» (Lansel 1929:15). Dabei geht es Lansel nicht nur um eine kaufmännische Rechnung. Die Poesie hat vielmehr die Aufgabe, der in den Alltagssorgen gefangenen, stummen und blinden Mehrheit Flügel zu verleihen, Stimme und Weitsicht. Da habe der Dichter die Aufgabe, seinem Volk voran zu gehen und ihm zur Schönheit und zur Güte hin immer weitere Horizonte zu eröffnen: «Ouravant id amunt, sto il poet / a far ruotta, vers cuolmens vi plü ôts, / per dervir horizonts saimper plü largs / da bellezz'i buntad al pövel seis» (Lansel 1929:16).

Die von Lansel hervorgehobene Verpflichtung ist moralisch-patriotischer Natur, das dichtende Ich hofft demnach, der Treue zum Land und zur Sprache nachleben zu können. Dabei kann «pajais» das Land im geographisch-regionalen oder im politischen Sinn bedeuten, auf ersteres verweist der Schlussvers: der Sand des Inn, der die Tinte seiner Schrift trocknet und gleichzeitig ihre überindividuelle Bedeutung besiegelt. Mit dem Sonett *Decrescendo* verspottet gemäss Riatsch bereits der nicht nur autoironische, subtile Zeitgenosse Lansels Chasper Po dieses pathosreiche Streben nach den hohen Idealen des poetischen Ruhms, «ideals da gloria / ils celebrats magisters da poesia. / Siouer quels grands id ôt sur la baldoria // dal filiström / chi be per l'or

³⁴⁷ Zum romanischen Sprachgedicht cfr. Riatsch 1998: 61ff.

s'sfadia / as conquistar ün nom degn da memoria, / tal deira'l sömme meis.» (Po 1996:51, cfr. dazu Riatsch 2001:102-103). Peer hingegen war für poetisches Pathos wohl empfänglicher als für dessen Ironisierung. In seiner Lanselausgabe widmet er der Wirkungsgeschichte des *Chalamêr* einen zweiseitigen Kommentar in dem er zur Überzeugung gelangt, die Publikation dieses auch sprachlich ausgewogenen Gedichts sei ein wichtiger Schritt in Lansels poetischem Werdegang und in seiner allgemeinen Anerkennung als Repräsentant der Kleinsprache gegen aussen (cfr. Peer 1966:369-371).

Zwei Gedichte Peers, *Dapersai* und *Muntada* (cfr. unten), zeigen teilweise wörtliche Bezüge zu diesem poetologischen *credo* Lansels. Mit den verortenden Nomen «piogn» und «clavadigl» situiert Peer das Gedicht *Dapersai* in eine reale alpine Landschaft: Steg, Gaden und Weg stehen für letzte Zeugen menschlicher Bewirtschaftung, dann beginnt die Wildnis, die der Tiefschnee noch unzugänglicher macht. Das literarische Abenteuer ins Ungewisse, durch welches das «Du» sich in die Höhe durcharbeiten soll oder will, wird also mit der bei seinem Leser wohlbekannten und konkret sportlichen Erfahrung der Bergwanderung verglichen. Wiederholt verwendet Peer für die künstlerische oder poetische Erneuerung Metaphern einer Begehung unbekannten Terrains. Das Bild des Aufstiegs wird bereits 1951 zum Diskussionspunkt in einem nachgezeichneten Gespräch mit dem Maler Emanuel Jacob, welcher seinerseits für eine moderne horizontal-räumliche Erweiterung plädiert³⁴⁸. Bei seiner poetischen Umschreibung der Suche nach dem Unbekannten bleibt Peer bei der Vertikalität, wie etwa in den Gedichten *Sün vias creschüdas aint* (1979/2003:310), *Pisser* (1979/2003:311) und *Muntada* (1984/2003:390) und auch in den Gedichten *Manual* (*Handlanger*, cfr. oben 2.2.3.) und *Vendemia* (cfr. oben 2.3.4.2.), in denen das Licht in der Höhe als Orientierung dient³⁴⁹. In einer intratextuellen

³⁴⁸ Dazu Peer 1982:116-117 sowie die Erwähnung oben der gemeinsamen Publikation von 1962 bei Hürlimann, Zürich, *Drei Gedichte von Andri Peer und drei Linolschnitte von Emanuel Jacob*.

³⁴⁹ Cfr. dazu auch die Kurzprosa *Palantada da l'oter muond*, dessen Anfang an *Dapersai* anzuknüpfen scheint: «Ün prà, ün clavadigl. Eu sun i davo la val sü, n'ha vis la sfessa tanter ils grippuns. Föglia d'serp, fanzögnas – la val rumura.». So gelangt das erzählende Ich zu einem Ausflug ins Jenseits, das sich ebenfalls in der Höhe befindet. In einer rituellen Begegnung erfährt es dort durch ein Orakel die Notwendigkeit seiner Dichtung, «o cha vus dozaivat il pled in sia curuna, cha vus faivat dal pled üna funtana viva, o cha vus perdaivat il tegn e gnart sparpagliats sco la föglia da l'utuon tanter ils pövels chi s'incresan [...]», in: Peer II, *ASR* 1985:390-391. Zu «funtana viva» cfr. unten 3.3.4.

Zusammenstellung von einzelnen Elementen aus diesen Gedichten, lassen sich noch weitere Bedeutungszusammenhänge herauslesen:

Ein früher Titel des Gedichts *Sün vias creschüdas aint* war *Lavur*, Arbeit. In diesen Versen sucht sich das Gedicht selbständig über verwachsene Pfade einen Weg zum Licht über dem Nebel, und das verängstigte Ich versucht ihm angestrengt zu folgen. Wer ist nun dieses «Ich», der Dichter oder der Leser, oder beide? Handelte es sich um den Dichter, wäre das Gedicht eine literarisierte Form der Feststellung, dass sich das Werk immer wieder verselbständigt und den Autor an unbekannte Orte führt (dazu oben, 3.1.2.2.). Der Nebel auf der einsamen Bergwanderung könnte als ein weiteres Bild zur Darstellung der schwierigen und angstbesetzten Suche im Unbekannten gelesen werden. Im Gedicht *Pisser* wird ausdrücklich ein «anderes Gedicht» gefordert, die schönen Metaphern würden nichts taugen, doch die Anstrengung der Steigung wirke sich auch auf das Herz des dichtenden Ich aus, welches am Weg «rote Streifen» – sein Herzblut? – hinterlasse. In *Muntada* lässt sich allenfalls mit Hilfe der «Dials» eine Verbindung zum mythologischen Musenberg herstellen, doch handelt es sich hier um keine liebliche, arkadische Tanzszenerie. Die mit gross-D geschriebenen, männlichen Berggeister scheinen alles andere als freundlich und wirken eher einschüchternd als inspirierend (zu «diala/dial» oben, insb. 2.3.1.), haben sie doch ihre Demarkationslinie unter den «gniffas spredschusas», den «herablassenden Felsgrinden», gezeichnet, welche den Berg wie eine schwer einnehmbare Festung wirken lassen:

Muntada (Peer 1984/2003:390)

Rivarana fin sü casü
 pro la lingia
 tratta dals Dials
 suot gniffas da grip
 5 spredschusas?

Auch in diesem Aufstiegs-Gedicht gibt es ausser den andernorts erwähnten mythologischen Wesen keinen expliziten Hinweis auf die Dichtung, auf eine diesbezügliche Interpretationsmöglichkeit verweist aber die Analogie. So kann bereits das in V. 1 erwähnte Subjekt in der ersten Person Plural, «werden wir nach oben kommen?», auf die romanischen Autoren als Gruppe bezogen werden, die sich mit den grossen Leistungen der zeitgenössischen europäischen Literatur konfrontiert sieht. In diese Auslegung passt jedenfalls das vieldeutige

Nomen «gniffa», welches nebst der übertragenen Bedeutung «Felsvorsprung» auch im Syntagma «esser üna gniffa» mit der Bedeutung von «sehr begabt, ein Kerl sein» vorkommt (cfr. DRG, s.v.). Die «Kerle» wären also in dieser Leseart die eingebildet herablassenden, arrivierten Autoren. Der unregelmässige Rhythmus des Gedichts könnte als Ausdruck der Verunsicherung dieser kleinen Abenteurergruppe gelesen werden, die Berggeister als die Kanon bildenden Kritiker, welche die dichterische Mindestleistung festlegen, die einen Zugang zur Weltliteratur (im Sinn von «bedeutender Literatur») ermöglichen. Sogar auf der Vokalebene lassen sich drei Kategorien ausmachen: die aufsteigende Gruppe ist von -a-Lauten umgeben, die Gesetze der Berggeister sind mit auffälligen -i-Vokalen gezeichnet, die Grossen zeigen der unbedeutenden Alpinistengruppe ihre Herablassung oder gar Verhöhnung mit Gelächter, das in der onomatopoeische Nachahmung des -u-Lautes im Adjektiv «spredschusas» nachempfunden werden kann (zur Selbstkritik bei Peer 4.1.).

Diese Gedichte erinnern allesamt auch an die bewegten Diskussionen um die Lehrerrolle des modernen Dichters, denn in einem seiner Artikel verwendet Duri Gaudenz den expliziten Vergleich zwischen den Schwierigkeiten des alpinistischen Aufstiegs und dem Verständnis moderner Dichtung, indem er den Künstler selber als Bergführer bezeichnet, der die Leserschaft den erhebenden Freuden des Kunstgenusses zuführen sollte und nicht in erster Linie am Berg zeigen, dass er selber viel gewandter sei als die Ungeübten (cfr. Gaudenz 1956).

Rückblickend spricht Peer nicht von einem von vornherein festgelegten literarischen Programm, dem er nachgeschrieben, sondern von einem, das er erst schreibend entdeckt habe. In diesem von Camartin 1976 publizierten Gespräch verwendet Peer selber keine Bilder, den von Camartin eingebrachten Vergleich Fernando Pessoa's des gesuchten literarischen Ausdrucks mit dem neuesten Automodel empfindet er aber als «futuristisch» und unpassend:

Der portugiesische Dichter Pessoa hat einmal geschrieben: «Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime! Ser completo como uma máquina! Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!» Gibt es für Sie diesen Wunsch nach vollkommenem Sich-Ausdrücken-Können auch?

[Peer:] Dieser Wunsch beseelt jeden Dichter, Pessoa äussert ein futuristisches Bild, doch scheint mir der Vergleich mit dem Auto schlecht, denn die Maschine hat einen programmierten Ablauf. Der Dichter muss

aber sein Programm erst entdecken, freimachen, wirksam werden lassen, indem er schreibt. Vom Auto weiss man, wieviel Touren es leistet. Im Dichter ist jede Zeile eine andere Version seines Selbst, seines Weltverständnisses. (Interview Camartins in Peer 1976/2011:72)

3.3.2. Das Vorbild der Humanisten aus der Reformationszeit

Die rätoromanische Literatur geht auf die Reformationszeit zurück. Von der Bibelübersetzung des Jachiam Bifrun, im Jahr 1560, bis zum 19. Jahrhundert diente das Schrifttum vornehmlich ausserliterarischen Zwecken: dem Gottesdienst, den staatsbürgerlichen Anlässen, der volkstümlichen Belustigung. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts endlich entsteht im Anschluss an die Romantik und mit dem Unterstrom der immer lebendigen Volksdichtung eine Kunstschriftstellerei, in der das Gedicht, die epische Idylle, die Novelle und das Drama³⁵⁰ sich gehaltlich und formal bedeutend hochentwickeln, dieselben Gattungen, die heute noch vorherrschen. Das Gedicht kam zuerst als Heimwehlied der Auswanderer, auch hier anlehnend an das Volkslied, doch getönt von der Berührung mit fremden, meist italienischen und französischen Vorbildern. (Peer III, in: *DT* 20.6.1958)

Peers Einschätzung der romanischen Literaturtradition liegt in der Variation seiner verschiedenen Artikel vor, einige Aspekte hat er auch in der Korrespondenz kommentiert. Seit Anbeginn der schriftstellerischen Aktivität gilt seine Aufmerksamkeit immer wieder den sprachlichen Pionierleistungen der romanischen Reformatoren und Humanisten des 16. Jahrhunderts, die er als die Klassiker dieser Literaturtradition bezeichnet. Die Faszination für Bibeln und Gebetsbücher aus vergangenen Zeiten liegt für einen jungen Autor dieser Generation nicht unbedingt auf der Hand. Offenbar entspricht sie nicht nur einem philologischen, sondern ebenso einem persönlichen Interesse, was sich auch daran ableiten lässt, welche Orte Peer für die Lektüre wählt: Werden solche Texte allgemein höchstens zu Studienzwecken vielleicht in einer alten Stube oder in einer Bibliothek studiert, ist es doch ziemlich erstaunlich, dass Peer die Psalmen Champells 1948 bis nach Paris mitschleppt, eine Tatsache, die er sowohl im Tagebuch als in Briefen an Biert erwähnt. Die religiösen Schriften

³⁵⁰ Aus dem Kontext ist wohl anzunehmen, Peer bezeichne romantisierende Erzählungen als «epische Idylle». Im Gegensatz dazu sieht er die *short story* nach amerikanischem Vorbild, welche er, Biert und andere als «Novelle/ novella» bezeichnen.

dienen aber nicht etwa der geistigen Erbauung, sondern vielmehr als «funtana d'inspiraziun» (Peer SLA, C-1-d/7:1948) sowie als persönlich-emotionales Mittel gegen das plagende Heimweh, dem «Pariser Vitaminmangel», wie er das Fehlen der klaren Winterluft und der Muttersprache umschreibt:

Mo qua cun tuot il bel ch'eu lasch gugent valair, as viva illa privaziun da noss invern müravglius, da l'ajer diamantic d'Engiadina e, quai chi'd ais minchatant greiv, da la lingua materna. In tschertas robas s'aise dimena sensibel sco ün amalà. L'avitaminosa da Paris! [...] Pro'l rumantsch vegn pro, sco cha Tü manzunast, la necessità da's nudrir pro funtanaz veglias, in part zoppadas e chi minchatant fan ramplignar e sbalunzchar ant co dar lur aua. Daspö cha noss classics eiran umanists, plüchöntsch refuormaturs e traducturs, schi stessan leger la bibla eir scha nus füssan irremediabels ateists. Bifrun e Champell, che s-chazis amo inexplorats, che vigur in tscherts psalms sco il 20, il 27avel, e che verva da la prosa evangelica pro'l notar da Samaden. Mo eir pro Jon Martinus e pro Gion Pitschen Saluz as stoj'ir a Scoula. Eu per ma part n'ha cumanzà a suottastrichar e notar fingià avant ils cussagls da Gangale. (Peer 1948/:290)

Auch später benutzte er nach eigenen Angaben diese «Wiegendrucke der romanischen Literatur» (Peer III, NBZ 18./19.2.1963) gelegentlich als Nachttischlektüre. 1977 listet Peer während eines längeren Spitalaufenthalts diese Humanisten unter den persönlichen Lektüren auf³⁵¹, sein besonderes Interesse gilt immer noch vornehmlich dem Sorbonne-Studenten, Notar und Übersetzer des neuen Testaments Giachem Bifrun (1506-1572) aus Samedan, dem Chronisten und Reformator Duri Champell (1510-1582) aus Susch und dem Pfarrer Jon Pitschen Saluz aus Lavin. Gerade die sprachlichen Wendungen der Unterengadiner Lokalmundart der letzten beiden Autoren integriert er ganz konkret in sein aktives Vokabular. Die umfangreiche Sammlung von Peers alter romanischer Bibliothek enthält zwei Neue Testamente Bifruns in verschiedener Edition sowie neun Psalmenbücher Champells, ebenso aus verschiedenen Auflagen³⁵². Diese Autoren, «die als wahre Pioniere den Sprachgebrauch erstmals festlegten», haben gemäss Peer dem Romanischen seine «schriftsprachliche Würde» verliehen und wurden «dank der kernigen Plastizität ihres Stils zu den Klassikern der

³⁵¹ Cfr. Peer SLA, C-1-d, *Lectüras* 1977 sowie die publizierten Tagebuchauszüge dazu in Peer II, 1982:151.

³⁵² Für diesbezügliche Details cfr. das vorliegende Word-Inventar.

rätoromanischen Literatur» (Peer III, *PS* 1963:33). Bei Bifrun gilt sein besonderes Augenmerk der sprachlichen Leistung bei der Übersetzung, musste dieser doch erst eine kohärente Rechtschreibung und verständliche Schreibweise entwickeln, die dem Horizont des Zielpublikums entsprach und dennoch der Vorlage gerecht wurde:

Noch schwieriger mag es gewesen sein, das Gedankengut des N.T. in eine Sprache umzugießen, die für die Darstellung abstrakter Begriffsverbindungen nicht geschaffen schien. Die Qualitäten des Romanischen sind dem Konkreten, dem Daseienden zugeordnet, es ist plastisch, bildhaft und von eigensinniger Melodie. Bifrun erfasst das instinktiv und stellt diese Vorzüge voll ins Licht, ohne sich aber um die Schwierigkeiten bei der Wiedergabe dunkler und theologisch scharfsinniger Stellen zu drücken. Wo das Wort ihm nicht spontan in die Feder springt, da schafft er ein neues und zwar mit feinstem Sprachgefühl und ohne die Tradition zu verletzen. So geschieht es, dass wir im neuen Testament Bifruns unseren ersten Klassiker haben, einen Sprachmeister, der an Einfluss und Bedeutung für unsere Sprachentwicklung mit Luther und seiner Stiftung des Neuhochdeutschen zu vergleichen ist. (Peer III, *NBZ* 18./19.2.1963)

Allerdings scheint Peer sich nicht auf eine fundierte Analyse der Schwierigkeiten von Bifruns Sprachentwicklung einzulassen. Dieser Passage ist auch nicht zu entnehmen, welche Tradition Bifrun allenfalls hätte verletzen können. Denkt Peer dabei an die damals bestehende romanische Schriftlichkeit der Gemeindegatsungen und der Arbeiten von Gian Travers oder an die nachweislich verwendeten Vorlagen für die romanische Übersetzung und die Techniken bei der Übertragung fremder Konzepte, die doch einer teilweise völlig ungebildeten Bevölkerung nahegebracht werden sollten³⁵³? Aus Peers Arbeiten geht nicht hervor, dass er sich mit solchen Fragen beschäftigt hätte, vielmehr scheint er Bifruns Herausforderung insbesondere in Bezug auf die Neuschöpfung von passendem und gleichzeitig verständlichem Wortgut in seine eigene Zeit zu übertragen und sich selbst in seiner diesbezüglichen Aktivität durchaus in den Fussstapfen des gebildeten Humanisten zu sehen (Beispiele oben).

Bei Champell gefällt Peer insbesondere die «eigensinnig[e] und originell[e]» Umsetzung der «alttestamentlichen Gegenstände und Landschaften [...] in die

³⁵³ Cfr. dazu Liver 2010.

Gegebenheiten seines Heimattales» (Peer 1963/2011:154). Peers Lesespuren in einem arg strapazierten Exemplar der Psalmen verweisen denn auch auf eine interaktive Lektüre, insbesondere in den Psalmen Davids finden sich Bleistiftunterstreichungen und Anmerkungen³⁵⁴. Die Unterstreichungen haben offensichtlich unterschiedliche Bedeutungen, einige gelten wohl unverständlichen Ausdrücken, andere heben Beispiele des archaischen Vokabulars hervor, welches Peers poetische und publizistische Schriften auszeichnet, wie sich hier illustrieren lässt:

- «par|nawel» (Nachkomme, Chiampell 1606:114), verwendet Peer in der Form von «persnawel» im Gedicht *Schelpcha infernala* (cfr. 1951/2003:49).
- «fra|chletza» (Verletzlichkeit, Chiampell 1606:119) findet sich in den Versen von *Flur scumandada*: «Invana vers tai parta mia früda; / aint in ün vas d'eterna giuventüm / zoppada tegnast ta fraischlezza nüda» (1955/2003:60).
- «doellga» (Chiampell 1606:125), die «Wehen», in einer übertragenen Bedeutung, wie sie Peer so gerne für den Schreibprozess verwendet (cfr. dazu Riatsch 2010 sowie oben 3.2.1.2.).
- «M'hawèg eug tuut awaunte. / Da m'parchürar inu ch'eug geß» (Chiampell 1606:120), mit einem Kommentar zur Metrik mit der Annotation «enjabement».
- «Pür plü d|chearw ngywa la dular, / Da lg foech ar|aint ch'eir in meis cour / Ch'in mai bruntland bulgywa.» Zum Adjektiv «ar|aint» (begierig, mit brennendem Verlangen) notiert Peer das Nomen «arsantüm», welches er im mehrmals aufgelegten Gedicht *Arsantüm* (¹1946/2003:20, Titel) sowie in *Eros* (1985/2003:443, datiert 1944) verwendet.
- Besonders angesprochen scheint Peer von der ausdrucksvollen und metaphorreichen Sprache, wie sie in den folgenden, unterstrichenen Versen verwendet wird: «Da faar tias uoelgas plainas, / Chia quellas |crittas |un in-drett, / In tuott las mias uainas» (Chiampell 1606:125).

Dieses Bild des Bluts als Informationsträger verwendet Peer wiederholt und in unterschiedlichen Bedeutungen, einmal für das mythische Erbe der Vorfahren, wie in den Versen von *Temp sainza temp* (¹1969/2003:191), «millennis inters /

³⁵⁴ Cfr. Peer SLA, Biblioteca rumantscha, Autorenexemplar Nr. 39, insb. *Psalm da David XXXVII-XL*.

fan in teis sang / ün tuorbel disegn» sowie in *Larschs vidvart l'En, Retuorn* und *Appartnentscha*³⁵⁵. In den Gedichten *Accumplimaint* und *Vers magic* wird das Blut Träger der erotischen Leidenschaft, in *Mumaint creativ* und *Davo mezdi* Träger poetischer Ahnungen. In Peers Unterlagen liegt auch eine Dokumentation zur Radiosendung *Durich Champell e seis Cudesch da Psalms* vom 4.5.1962, welche er gemeinsam mit dem Pfarrer Jachen Ulrich Gaudenz vorbereitete und in der u.a. über den Wortschatz Champells diskutiert wurde, den Peer auf mehreren Manuskriptseiten minutiös dokumentierte³⁵⁶. Doch nicht nur in Gedichten und Artikeln, sogar in der Korrespondenz Biert aus den 1950er-Jahren ist eine «champellsche» Kontaminierung nicht von der Hand zu weisen: wie sonst käme ein Winterthurer Mittelschullehrer dazu, von sich selbst in Bezeichnungen wie «orma ardainta e diabolica» (brennende und diabolische Seele, Peer SLA, B-1-BIE, 12.8.1953) zu sprechen? In einem weiteren Brief zählt er unter den *desiderata* zur romanischen Literatur sogar eine der romanischen Jugend gewidmete, kritische Neuauflage der Psalmen Champells (cfr. Peer SLA, B-1-BIE, 20.8.1955)!

Behauptet Peer in einem Artikel von 1940, die grossartigen religiösen Werke zeigten das Romanische als «lingua neolatina bain cultivada, degna dals megl ders scriptuors» (Peer III, *SP* [6]-1940), ist dies nicht eine persönliche Entdeckung, vielmehr folgt er dem wohl durch den Mittelschullehrer Rudolf O. Tönjachen vermittelten Gedankengut Chasper Pults und Peider Lansels (dazu unten). Dass das von den Reformatoren herausgegebene «Wort», parallel zur religiösen Ausrichtung, Grundlage war für eine ebenso wichtige sprachliche Komponente kirchlicher Texte, hält auch Men Rauch in seiner Würdigung der Bibeledition von 1953 fest. Wie seinen Versen zu entnehmen ist, sind sowohl die Begründung der Edition, «per cha'l pled nu'ns ia pers», als ihr gewünschtes Profil, «Sajast üna buna fibla / eir per nos linguach matern», auf den Glauben und auf die Sprache bezogen. Noch weitere Bedeutungen kann die zweite Strophe seines Gedichts haben, wo die hochgehaltene «ehrliche und lebendige Sprache» als Gegensatz auch zur demagogischen Rhetorik des eben überwundenen Faschismus gelesen werden kann: «T'hast eir tgnüd'in la passiva / da Bifrun, Champell e plüs, / chi cun fai e lingua viva / nun han fat dal vierv abüs?» (Rauch 1953:9). Peer jedenfalls bleibt auch in den Reifejahren bei seiner

³⁵⁵ Cfr. dazu Riatsch 2003 und 2010:87ff.

³⁵⁶ Cfr. Peer SLA, A-4-a/1, für die Sendung cfr. die Datenbank der Fonoteca nazionale in www.fonoteca.ch.

Bewunderung der romanischen Frühwerke, deren sprachliche Leistung und Erneuerungskraft er zu verschiedenen Anlässen würdigt³⁵⁷. Als Mitglied der Sektion Kultur der nationalen Unesco-Kommission nimmt er beispielsweise die Koinzidenz des 25jährigen Jubiläums der vierten Landessprache mit dem Jahr des Buches im 1963 zum Anlass für ausgiebige Beschreibungen der Entwicklung des bündnerromanischen Buches in seinen verschiedenen Aspekten. Neben der Altherwürdigkeit und der volksnahen Ursprünglichkeit unterstreicht er dabei, dass gerade das Bündnerromanische Schrifttum dieses «alpine Sprach-Kuriosum» als eigene, wenn auch eher bescheidene Sprache auszeichne und belebe, ohne Schriftlichkeit wäre das Bündnerromanisch allenfalls ein verzweigter Dialekt geblieben (cfr. Peer 1963/2011:152):

Quai chi fa la forza dal rumantsch sun sias ragischs profuondas aint ill'istorgia, sia parantada cullas linguas romanas chi han sviluppa otas culturas, sia parschandüda da closas cumünanzas paurilas chi han nudri seis pledari e sia fraseologia cun dits, proverbis ed imaginas züjusas e – sia litteratura. Sainza litteratura füss il rumantsch restà – sch'el füss restà – ün dialect romifichà in bellas variaziuns, impè ch'in quaist möd, illustrà da scrittüras daspö il 16avel tschientiner e rendü palais aint ill'ouvra dals ravarendas, dals nuders, dals cronists e plü tard dals poets, dals filologs, dals schurnalists e dals pedagogs ais el dvantà üna lingua a pêr da tschellas, sch'eir plü modesta in seis büschmaint pauril. Pür la scrittüra ha dat ün profil a nossa tschantscha, üna dignità, ün'existenza sentida eir dals oters: d'ün curiosum aint illas Alps reticas ais il rumantsch dvantà üna preschentscha viva. (Peer III, *FL* 26.2.1963)

Je nach Zielpublikum des entsprechenden Blattes werden die Artikel unterschiedlich gestaltet. Im *Landboten* beispielsweise schickt Peer eine selbstkritische *captatio benevolentiae* voraus, wo er um Verständnis für sein Engagement in eigener Sache bittet und die Lesenden bei ihren vorausgesetzten Vorurteilen abholt:

Wer die rätoromanische Literatur den anderssprachigen Miteidgenossen vorstellen will, findet sich in einer merkwürdigen Lage. Er wird von einem Ding sprechen, das die andern nicht verstehen oder nur mittelbar, und das er selbst aus der intimen Enge seiner Herkunft gerne im Wert überschätzt. Es liegt wohl im Wesen aller Minderheiten, dass sie, um sich

³⁵⁷ U.a. 1960 zum 400jährigen Jahrestag des *Nuof Sainc Testamaint*.

selbst zu bestätigen und sich am Bewusstsein des eigenen zu stärken, ihre Leistungen in ein sehr subjektives Licht stellen und das Vertraute leicht mit dem Bedeutenden verwechseln. (Peer 1963/2011:152)

Einigen Raum lässt Peer der Überzeugung des Glarner Chronisten Aegidius Tschudi in seiner Beschreibung Rätians von 1538, das Romanische lasse sich nicht verschriftlichen, denn die Bündner Romanen und ihre Sprache seien zu grob und zu ungebildet zur Erarbeitung einer Grammatik. Nicht ohne Stolz stellt Peer fest, Tschudi habe in seiner engen Wahrnehmung übersehen, dass «allein an der Universität Basel unter 169 Bündnern 103 Engadiner studierten...» (er bezieht sich bei diesen Zahlen auf das 16. Jh., in: (Peer 1963/2011:152ff.)). Bereits in den auch sozialgeschichtlich interessanten Vorworten der genannten Frühwerke wird in Repliken gegen obige Polemik sowohl die Schönheit der Alpensprache als auch das intellektuelle Potential der Engadiner ausdrücklich unterstrichen³⁵⁸. So stellt beispielsweise Champell fest, so gut wie in anderen Ländern hätte es im Engadin «feine Köpfe», sofern diese geschult würden, was für viele jedoch mangels finanzieller Mittel unmöglich sei. Sein Katechismus soll deshalb dazu beitragen, dass Lesen und Schreiben in der Muttersprache auch zu Hause erlernt werden könnten:

[...] chia siand eir in noassa terra, uschè bain choa in qual auter pagiais blearas bunas suttillgas tscharwellas dad imprendder, schi ngissen adastradas, las qualas improa brichia tuottas, parchi nun haun la pussauntza da la rauba, poan yr in terras eistras ad imprendder, ilg Tudaischk neaunck, u lg Lumbard, taschair ilg Latin è Greck, &c., chia queaus eir hagian inqualchiaussa dad imprendder a lèr èd a scriwer, giawer in noass plaed, ilg qual eaus poassen faar cun pauck cuost, stand in lur chiasas, èd improa cun blear è dalattaiwel nütz [...] (cit. nach Ulrich 1906:XX)

Diese frühen romanischen Werke attestieren gemäss Liver einen «hohen Bildungsstand der geistigen Elite und deren Vertrautheit mit anderen Schriftkulturen» (cfr. Liver 2010:108-109, cit. 115). Dieses hervorgehobene Potential der intellektuellen Fähigkeit und Neigung der Engadiner ist ein weiterer paraliterarischer Aspekt der Reformationswerke, bei dem Peer dankbar anknüpft und den

³⁵⁸ Cfr. auch Peer 1963/2011:155: «So sind zum Beispiel die Preams, die behaglichen Einführungen und Rechtfertigungen der Autoren voll interessanter geschichtlicher und menschlicher Einzelheiten, die uns das Bild jener Frühzeit der romanischen Kultur aufs liebenswürdigste ergänzen.»

er auch für seine Generation wiederholt in Anspruch nimmt, spricht er doch davon, dass die romanische Gesellschaft «üna elita da testas frais-chas ed energias disponiblas», eine Elite mit hellen Köpfen und freien Kapazitäten hervorbringe (Peer II, *ASR* 1985:386). Auch er versucht, ähnliche Vorurteile zu überwinden und zu beweisen, dass die romanische Literatur Respektables hervorgebracht hat und hervorbringt. Die Intellektuellen Graubündens zeichnen sich bereits zu Bifruns Zeiten durch die Kenntnis verschiedener Sprachen, durch ihr Studium in Zürich, Basel und Paris aus. Seinen Zeitgenossen attestiert Peer Weltoffenheit und Neugierde auf Neues, Anpassungsfähigkeit und den Hang zu akademischen Berufen, welche gezwungenermassen dazu führten, dass viele Engadiner aus- bzw. abwanderten (cfr. u.a. Peer III, *M* 1961 sowie *Diari* 1951, in: Peer 1982:117). Weitere paraliterarische Parallelen zu den Pionieren des romanischen Schrifttums findet er in der Auseinandersetzung mit dem konservativen und zurückhaltenden einheimischen Leserkreis in Bezug auf seine verlegerische Tätigkeit der Lanseedition:

[...] quists dubis e quistas temmettas dapertuot ingio chi vain fat alch da vaglia ed alch nouv, nu pon surpender, perche i sun üna reacziun tipicamaing engiadinaisa, mo üna ja cha la lavur ais fatta e l'ouvra accumulida, schi quels chi han dat dal nas sun pel solit güsta ils medems chi's fan da gronds da quai prestà, güsta quels «chi han adüna dit» e chi han cussglià e promovü... Mincha autur rumantsch, na be Lansel, ha gnü dachefar cun «mas» e «schas» da seis contemporans; ch'ün legia be la prefaziun da Jachiam Bifrun in seis Nouv Testamaint! (Peer 1960/2011:73)

Auch in den von den alten Humanisten skizzierten ökonomischen Grundbedingungen bündnerromanischer Schriftstellerei kann sich Peer wiedererkennen, wenn er feststellt, es sei leicht einzusehen, dass dies nie ein Brotberuf sein konnte. Wie bereits Bifrun sein Testament auf eigene Kosten herausgegeben habe, müsse auch der heutige Autor einiges zu den Druckkosten seiner Bücher beisteuern (cfr. Peer 1963/2011:158). Und auch hier verweist er die Lesenden implizit auf ihre Pflichten, denen sie von alters her nachgekommen seien,

nicht zuletzt [durch] den Erwerb der romanischen Katechismen und Bibeln, deren abgegriffene, schweissgefleckte Seiten vom rührenden Bemühen der Ahnen zeugen, dem Wort Gottes im vertrauten Raum der Muttersprache zu begegnen. (Peer III, *NBZ* 18./19.2.1963)

Die Vorbildfunktion der alten Reformatoren in Peers Darstellung ist also relativ komplex und berührt ganz unterschiedliche Domänen der Intellektualität und des Buches. Er setzt an bei ihrer trotz der peripheren Lage raffinierteren Bildung, beschäftigt sich mit ihrem trotz dem schwierigerem Umfeld kreativen Sprachausbau und endet bei einem resignierten und doch mit Stolz vorgebrachten Zugeständnis, die Autoren müssten ihre Werke aus dem eigenen Vermögen begleichen. Nicht immer ist Peer in Bezug auf Letzteres so versöhnlich, handelt es sich doch um das Anliegen, für die eigene Arbeit wenigstens ansatzweise bezahlt zu werden, wie es bereits die Gründungsmitglieder des SSV 1912 formuliert hatten. In romanischen Kreisen wird dem Gründungsmitglied von Pro Litteris und Vorstandsmitglied der Suisa Andri Peer dieser Anspruch bis heute besonders übel genommen³⁵⁹. 1983 stellt Peer jedenfalls fest, dass der bündnerromanische Autor «selbst bei guter Aufnahme seiner Veröffentlichungen und fleissiger schriftstellerischer Tätigkeit mit seiner Familie vom Ertrag höchstens zwei, drei Wochen im Jahr leben» könne (Peer III, 1983 *sfd*).

3.3.3. Von Volksliteratur und «Kunstdichtern»

Neben den humanistischen Klassikern unterstreicht Peer wie erwähnt die mündliche Überlieferung und die Umgangssprache als wichtige Quellen für das säkulare romanische Schreiben:

Der Schriftsteller einer kleinen sprachlichen Minderheit, wie der rätoromanischen, befindet sich bestimmt in einer besonderen Lage – auch wenn die rätoromanische Literatur trotz ihrer Kleinheit auf eine beträchtliche Tradition und ständige Produktion bis in die Zeit der Reformation zurückreicht, mit Bibelübersetzungen, historischen und juristischen Texten und einem grossen Schatz an Oralliteratur, wie Märchen, Sagen, Sprichwörtern. (Peer 1978/2011:208)

Eine «eigentliche Kunstdichtung» beginnt sich in seiner Darstellung denn auch erst im 19. Jahrhundert in den von der Romantik und der Idee der Nation beeinflussten Auswandererkreisen herauszubilden. Diesen Autoren hätte es nicht etwa an Themen gefehlt, sondern eher «am sprachlichen Rüstzeug» (Peer III, *PS* 1963:33). Die *randolins* würden «mit ihren Liedern und lyrischen Klein gemälden sprachlich sowohl an die Tradition der erbaulichen Schriften, als an

³⁵⁹ Cfr. z.B. B-1-KLAG, Brief an Göri Klainguti, 9.4.1984.

jene viel mächtigere des ungeschriebenen Volksgutes, der Märchen, Volkslieder und Sprichwörter» anschliessen (Peer 1963/2011:155), eine Einschätzung die wohl etwas zu kurz greift, hatten doch gerade diese Auswanderer auch ganz andere, anderssprachige Modelle vor Augen, wie Peer selber andernorts feststellt (cfr. cit. oben 3.3.2.). Von den formalen Ansätzen der «dichtenden Zugschwalben» hält Peer offenbar nicht viel, er beschäftigt sich, wohl auch Lansels negativem Urteil folgend³⁶⁰, in seiner Publizistik nicht länger mit ihrer Dichtung. In einer für einen unbekannten Zweck verfassten Schrift aus seinen späten Jahren bezeichnet er gar alle Dichter vor Lansel, Muoth und Fontana als Epigonen (cfr. Peer III, 1978b). Dennoch hat er sie gelesen³⁶¹, und gerade ihre verschiedenen Engadinthemen in seinen Gedichten weiter bearbeitet, wie die offensichtlichen intertextuellen Bezüge nahelegen. Ein konkretes Beispiel dafür ist das Gedicht *L'ir in schlitta* von Gian Battista Tramèr³⁶², das in Lansels *Musa ladina* abgedruckt ist. Dieses für seine Zeit typische, etwas un gelenk-naive Gedicht scheint Peer in *Schlittrada* (cfr. oben, 3.2.3.3.) nachzuempfinden oder vielmehr gemäss zeitgenössischen Kriterien nachzuarbeiten.

Auch bei dieser Generation romanischer Dichter interessiert sich Peer für soziologische und paraliterarische Aspekte. Unter diesen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts sind verschiedene Auswanderer, die neben ihren kaufmännischen Berufen am Sonntag Nachmittag zum eigenen Vergnügen und zu dem des Publikums schreiben, Gelegenheitsgedichte sind integrativer Bestandteil ihrer Produktion. Gian Fadri Caderas und Simeon Caratschs Verse beispielsweise finden als Beigabe des ab 1858 publizierten *Fögl d'Engiadina* auch bei den Aus-land-Engadinern ein gutes Echo (cfr. diesbezügliche Leserreaktionen). Gedichte und Lieder in der Muttersprache, Kommentar und Karikatur zu Brauchtum und Festen zu Hause gehören für Migranten und Rückkehrer zum gesellschaftlichen Beisammensein und sind gleichzeitig ein wichtiger Grund ihres Schreibens. Neben der moralischen Aufrüstung dient auch diese leichtere weltliche Dichtung seit ihrer Begründung durch Conradin de Flugi der Verteidigung eines romanischen Kulturbewusstseins, sie erweitert im Zeitalter des sich entwickelnden Nationenbewusstseins die kulturkämpferische Poetik der alten Kirchenliteratur (cfr. dazu oben 3.3.1.3.). Als Publikationsorgane dienen die zahlreichen, in diesen Jahren gegründeten Zeitungen, Zeitschriften, Reihen und Kalender, u.a.

³⁶⁰ Cfr. z.B. Lansel in: Caderas 1930.

³⁶¹ Cfr. z.B. das Autorenexemplar von Pallioppis *Poesias*, Ausgabe von 1900 im Nachlass.

³⁶² 1812-1893, cfr. R.R. Bezzola 1979:381.

die *Annalas della Società Reto-Rumantscha* (cfr. z.B. Tramèr im Jahr 1909). Werden die Sammlungen einzelner Dichter als Buch herausgegeben, präsentieren die der Erziehung und Unterhaltung verpflichteten Autoren ihre selbst bezahlten Gedichtausgaben mit Understatement oder gar Selbstironie und prägen so für Generationen das romanische Literaturverständnis. Vereinzelt werden poetische oder folkloristische Gedichte dieser Generationen der Nachwelt auch über das Volkslied, das Schulbuch und Lansels Anthologie *La Musa ladina* (1918) weitervermittelt, so beispielsweise Flugis *Di dellas imsüras* und *L'inviern*, oder Caderas *D'utuon* und *Tramunt* sowie Simeon Caratschs *Las bacharias* und *Ils poets engiadinais*. In zwei Versen seines Würdigungsgedichts *Conradin de Flugi* kommentiert Zaccaria Pallioppi (1820-1873) eine poetologische Einstellung romanischer Dichter, welche die Jahrhundertwende überdauert: «Chi nun ho dit: «el chaunt'uschè prüvo / Chanzuns da cour e na chanzuns da glima?» » (in: Linsel (ed.), 1918:18). Diesen allzu bescheidenen poetischen Anspruch der volkstümlich gehaltenen Herzens- und Heimatdichtung moniert neben Linsel auch Men Rauch in seiner satirischen Sammlung zum Engadiner Schrifttum, die sich ausdrücklich für einfältige und geschulte Leute eigne, «adattada per glied saimpla e scolada». Mit Bezug auf einen fähigen Dichter stellt er fest, seine Verse würden bei einer eingehenden Überarbeitung gewinnen: «Cun sveltezza fa'l la rima / chi t'il cuorra a filun. / Sch'el dovress da plü la glima / il poet füss poetun» (Rauch 1953:3 und 28).

Es ist nicht weiter erstaunlich, dass sich der anspruchsvolle Peer von diesem hergebrachten Dichterprofil distanziert, bemüht er sich doch gerade, nicht nur in Graubünden sondern mindestens in der Schweizer Literaturszene zu den arrivierten wenn nicht gar zu den professionellen Schriftstellern zu gehören. Doch sein Selbstverständnis als Autor unterscheidet sich bereits seit frühen Jahren grundsätzlich von demjenigen der *randulins*, für ihn ist das kreative Schreiben auch eine lebensnotwendige Möglichkeit, um das innere Gleichgewicht zu erhalten:

L'autur patischa suot il pregüdizi fuormà dal 19avel tschientiner, il pregüdizi chi vezza in nus diletants plü o main talentats, homens chi scrivan per passatemp, occasiun e divertimaint. [...] El sto s'exprimer [...] per viver, sto crear per artendscher adüna danöv l'equiliber ch'el, orma sensibla ed exaltada, ais in privel da perder davoman. (Peer III, *FL* 16.5. und 20.5.1952)

Die ersten Kunstdichter waren Auswanderer, die den Mutterlaut in Heimwehliedern feierten, und das Lied blieb denn auch bis heute der heimliche Brennpunkt des literarischen Schaffens. Vieles war Gelegenheitsdichtung, und noch heute lässt sich das Volk schwer davon überzeugen, dass es Berufsschriftsteller gibt, denn man betrieb die schönen Künste ja stets als Steckenpferd neben solidem Erwerb und pflegte in Gesellschaft die eigenen Versuche ironisch zu bagatellisieren. Erst die neueren sprachlichen Bestrebungen haben auch die Stellung des Schriftstellers einigermassen gesellschaftsfähig gemacht. (Peer III, *M* 1961:51)

In der Surselva hebt das selbständige dichterische Schaffen um 1850 patriotischer, rhetorischer an als bei den Engadiner Zuckerbäckern, die zum Zeitvertreib dichteten. (Peer 1963/2011:155)

Der Gesang gehörte bekanntlich zu einem wichtigen Bereich der romanischen Sprachpflege und dank dem übersprachlichen Ausdruck der Musik, auch der romanischen Selbstdarstellung. So sind bis in jüngere Zeit die romanischen Radiosendungen von Chorgesang und später von Liedermachern begleitet³⁶³. Auch bei politischen Empfängen und sogar bei Protestaktionen wie der Frauendemonstration in Zürich, Basel und Bern gegen die Nutzung des Inns zur Elektrizitätsproduktion vor der Referendumsabstimmung von 1958 durfte der Chorgesang nicht fehlen³⁶⁴, wobei die Tracht integrativer Bestandteil solcher Auftritte war. Der Chorgesang war und ist in den verschiedenen Talschaften eine beliebte Vereinstätigkeit, die auch schweizweit immer wieder einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangte. Gesungen wurden hauptsächlich romanische Lieder und Vertonungen romanischer Gedichte. Als Vorlagenbeispiel kann das 1948 von der Lia Rumantscha herausgegebene, gebundene Liederbuch für gemischte Chöre *Laudinella* dienen³⁶⁵. Die dort präsentierten Liedertexte stammen vereinzelt von Autoren des 19. Jahrhunderts, hauptsächlich aber von den Vorgängergenerationen Peers: Gudench Barblan, Andrea Bezzola, Artur Cafilisch, Jon Guidon, Peider Lansel, Men Rauch, ebenso wie von sursilvanischen Dichtern

³⁶³ Cfr. dazu beispielsweise die Radiosendung *Rätoromanische Matinée* vom 1.12.1985, Peer SLA, D-4-a/8.

³⁶⁴ Cfr. dazu den Beitrag von Truttmann 2009:198-200 und den dort zitierten Artikel in *NZZ* 5.12.1958.

³⁶⁵ Die *Laudinella* war von Peider Lansel vorbereitet aber nicht vollendet worden, cfr. dazu auch Peer III, *L* 1983/2011:175.

wie Flurin Camathias und Gian Fontana. Diese Art von Vertonung passte schlecht zur modernen Lyrik, an der sich Peer orientierte und deren wichtige Exponenten sich dazu ablehnend geäußert hatten (cfr. dazu oben 2.3.3. sowie Benn, cit. in 3.1.2.2.). So distanziert sich Peer weitgehend von einer volkstümlichen Verwendung seiner Gedichte, mehrere wurden jedoch von zeitgenössischen Komponisten wie Jean Binet, Marius Flothius oder Gion Antoni Derungs vertont und aufgeführt³⁶⁶.

Die meist als Erfolgsgeschichte präsentierte Auswanderung der Bündner gibt Peer auch mehrmals Anlass, um den Typ des von Fern- und Heimweh gleichsam geprägten Engadiners zu charakterisieren: weltoffen, unternehmungslustig, sozial und anpassungsfähig, der trotz Erfolg in der Fremde, seiner Heimat ewig treu bleibe nach dem Motto «Lust am Neuen, verbunden mit Sinn für Tradition!» (cfr. Peer III, *M* 1961, cit. 1961:50)³⁶⁷.

Die Auswanderung in Graubünden ist ein soziologisches und kulturelles Phänomen von grösster Tragweite. Sie hatte tiefen Einfluss auf die Entwicklung der Lebensgewohnheiten, der bildenden Kunst (vor allem im Hausbau); sie liess unserer Sprache, besonders im Engadiner Romanischen, tiefe und zum Teil ergötliche Spuren zurück. (Peer, *NZZ* 1968/2011:264)

Wiederholt verweist Peer auf die zahlreichen Anregungen, welche durch die wohlhabenden und gebildeten Rückkehrer der einfachen, heimatlichen Kultur zugute kommen. Als beispielhafter Bereich für den kulturellen Austausch und Import stellt er den Hausbau in Graubünden dar, mit dem er sich jahrelang in Hinblick auf seine Arbeit beim DRG und seine Dissertation beschäftigt hatte. Die Geschichte des Bündner Bauernhauses steht für Peer sinnbildlich für eine von fremden Elementen bereicherte, funktionelle und eigenständige Kultur:

Ed eir dadaint porta, mincha pass palesescha l'ota cultura da noss perdavants, lur sen pratic cun scumpartir il spazi in chasa e tablà, lur sen

³⁶⁶ Zu Flothius cfr. oben, 2.3.2.1., zu Jean Binets Vertonungen cfr. die Bemerkung von Mützenberg 1957. Für weitere Details cfr. das Nachlassdossier zu den vertonten Gedichten, A-1-x sowie die *Bibliografia retoromantscha*, 1986.

³⁶⁷ Andernorts schreibt er von der «weltaufgeschlossene[n], urbane[n] Kultur der Engadiner mit einem noch hörbaren Widerhall aus der Renaissance und dem hochbarocken Venedig...», in: Peer III, *BT* 2.2.1968.

social in quel bsögn da reunir tuot suot ün tet, lur art dad artschaiver giasts, lur gust artistic uschè sgür e bod raffinà chi's tradischa in mobiglia e tessüts, sün s-chaffas, arcuns e vaschella e fin in lur ümlas üsaglias: tuot quai fuormaiva üna unità, nada d'ün medem spiert amiaivel: l'urdegn da lavur e l'ornamaint imprastà pro'ls pövels vaschins e chi nu fa plü dad ester: quai sun segns, insainas d'ün viver plain sabgia masüra, d'ün viver simpel e degn, chi sdaisda admiraziun. (Peer III, *ChL* 1963/2011:261f., cfr. dazu auch Riatsch 2010)

Das Jahrhunderte überdauernde Haus bekommt auch im Gedicht neben seiner sozial-familiären Funktion eine mythologische Bedeutung für die kulturelle Überlieferung. Der eben zitierte Artikel zum Engadiner Haus nimmt wohl nicht zufällig das Syntagma «lur ümlas üsaglias» aus dem programmatischen Gedicht Peers *Larschs vidvart l'En* auf³⁶⁸:

30 [...] la chasa
 culla fatscha seraina e la porta
 averta al viandan
 spalançada e bun'al vaschin

Das Haus wird als symbolhafter, offener Ort historischer Kontinuität der Geschlechter in ihrer Alltagsarbeit und ihren Festen dargestellt. Im Gedicht ist die allgegenwärtige Präsenz der Vorfahren nur angedeutet, Ausführlicheres schreibt Peer in seinem Essay *Vuschs giò da palantschin* (in: Peer II, 1957:9-14):

35 Chasa atras tschientiners
 tü insaina per tuot ils fidels
 chi han sduvlà quaista terra
 e's dat il man pro'l schaschin
 e pro la riainta trais-cha

45 Nun od eu amo suot il vouts
 il pass rebomband dals babuns
 cur chi crouda la not illas giassas
 e'l sgrizch da la chüna alleigra?

³⁶⁸ Erstauflage 1954, letzte Auflage 1959/2003:108, cfr. dazu auch oben 2.2. und 2.3., zur Diskussion unten 4.1.2.3.

Auch in der Umkehrung hat die Auswanderung für Peer ihre Bedeutung, er verweist mit Stolz auf die Spuren der Hoteliers, Kaufleute, Techniker und Geisteswissenschaftler Graubündens in der Welt, welche der Heimat zur Ehre gereichten (cfr. Peer II, Tagebuch 1956/1982:117ff. sowie Peer III, *NZZ* 1968/2011:262). Dabei beschränkt er sich nicht nur auf die Vergangenheit, sondern bezieht auch die Gegenwart als vorläufigen Abschluss einer kulturhistorischen Entwicklung der rätsch-alpinen Latinität mit ein (cfr. z.B. Peer III, *PS* 1963:33). Auch das künstlerische Potential des vielseitigen Menschenschlags aus den Bündner Bergen betrachtet er nicht nur rückwärtsgewandt, vielmehr wird u.a. am Beispiel Alberto Giacometti auf dessen hervorragendes Innovationspotential für die gestaltende Moderne verwiesen (cfr. Peers Artikel 1972 und 1975). Eine Trouvaille im *Figaro littéraire* gibt diesbezüglichen Vorstellungen ganz besonderen Auftrieb: Danach wird der lange als unbekannt geltende Vater des Kunstkritikers und Avantgardepoeten Guillaume Apollinaire als Bündner Offizier in fremden Diensten und Lebemann aus der Verwandtschaft des St.Moritzer Dichters und Tourismuspioniers Conradin de Flugi – «prüm nom illa Musa Rumantscha» (Peer III, *FL* 22.3.1951) – identifiziert³⁶⁹. Obwohl dieser angenommene Vater in Apollinaires Leben eine denkbar unrühmliche und nebensächliche Rolle spielt, will Peer in der Erscheinung des innovativen Pariser Dichters sowohl «trats muntagnards», Gesichtszüge eines Berglers, als «üna agilità tuottafat engiadinaisa», eine ganz engadinische Wendigkeit, ausmachen. Apollinaire, der die moderne Dichtung nachhaltig beeinflusst hat, wird ihm mit seiner «poesia d'üna chalur emotiva uschè ferma, d'üna musicalità uschè aigna» zum hervorragenden Beispiel dafür, dass sich raffinierte Volksnähe und kopflastige Modernität zu einer neuartigen und wahrhaftigen Kunst vereinen lassen:

Co mâ ais ün hom stat bun da giundscher la cerebrala visiun cubista cun quella melodiusa e raffinada popularità in tscherts vers d'*Alcools*, seis plü bel cudesch da poesias? L'exaimpel d'Apollinaire muossa cha neir la modernità la plü complexa nu po impedir ad ün temperamaint poetic da s'exprimer in möd genuin, da chattar ün'insaina persunala per balchar ils elemaints e lura, in quaist fuorn cosmic chi'd ais l'orma, eir las plü aventüraivlas cumbinaziuns dvaintan vardà [...]. Grazcha a sia poesia ha

³⁶⁹ Cfr. z.B. <http://www.poemhunter.com/guillaume-apollinaire/biography/>, 11.9.2009: «Apollinaire's father is unknown but may have been Francesco Flugi d'Aspermont, a Swiss Italian aristocrat who disappeared early from Apollinaire's life.»

el savü abinar l'uorden cull'aventüra, la tradiziun cull'invenziun. (Peer III, *FL* 22.3.1951)

In Apollinaires Dichtung sieht Peer wichtige Aspekte des künstlerischen Ausdrucks vereint, Ordnung und Abenteuer, Tradition und Invention. Die Möglichkeit, auch in der deutschsprachigen Presse einen Hinweis auf Apollinaire als «Vater einer literarischen Generation» in einem regional-genealogischen Sinn anzubringen, lässt sich Peer jedenfalls nicht entgehen (cfr. Peer III, *DT* 2.2.1957 sowie *NZZ* 6.11.1968).

Neben die verschriftlichte Literatur stellt Peer die Volksliteratur und das Volkslied als grosses und lebendiges Reservoir, aus dem Autor/innen aller Zeiten schöpfen. Allerdings hat er zu dieser in verschiedenen Artikeln hervorgehobenen Volksdichtung eher allgemeine Feststellungen gemacht, eine Vertiefung der Thematik ist höchstens in den Rezensionen zu Caminadas *Verzauberten Täler* auszumachen (dazu 2.3.1.). Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts beginnt sich mit der bewussten «Besinnung auf das Echte und Eigene», mit der Sammlung und Verschriftlichung der Volksliteratur und der Gründung von Kulturorganisationen zur Erhaltung und Pflege der Kleinsprache die Peer ansprechende Dichtung von Autoren wie Muoth und Lansel zu entwickeln, welche bis in seine Zeit zu einem «lebendigen Strom literarischen Schaffens» herangewachsen sei (Peer III, *PS* 1963:33).

3.3.4. Zur Entwicklung eines «lebendigen und wahrhaftigen Romanisch»

So wie sich die Auswanderer ihren verschiedenen Arbeitsorten anpassen mussten, veränderte sich auch ihre Sprache. Die emigrierten Handwerker, Zuckerbäcker und Unternehmer erwarben sich allenfalls meist autodidaktisch eine höhere Bildung. Wegen der linguistischen Nähe bot sich insbesondere das Italienische als Lehn- und sogar Dachsprache an, insbesondere für die Engadiner Dichter. So bildete sich über die Jahrhunderte eine später als völlig künstlich empfundene, italianisierende Schriftsprache heraus, die in den 1930er-Jahren spöttisch als «il romantsch dellas domengias» (das Sonntagsromanisch) bezeichnet wurde. Erst im Zug der deutschen Romantik und des aufkommenden Nationalismus nehmen Kulturaktivisten die Sammlung und Aufwertung der Volksliteratur auf und gründen in Graubünden die ersten Institutionen zur Sprachpflege. Diese Selbstbesinnung führt auch zu einer allmählichen Fokussierung auf die Umgangssprache als Basis für die Schriftsprache (cfr. dazu Valär 2011 sowie oben,

1.4.4.). Anfang des 20. Jahrhunderts leisteten italienische Sprachwissenschaftler mit ihrer Klassifizierung des Rätoromanischen unter den italienischen Dialekten einen nicht beabsichtigten aber wichtigen Beitrag zur politischen Statusklärung der romanischen Sprache: Die aus irredentistischen Ansprüchen auf Bündner Territorium abgeleitete Sprachtypologie machten letztlich aus einem philologischen Disput ein Politikum, das vor dem Hintergrund der faschistischen Bedrohung 1938 zur Anerkennung des Bündnerromanischen als vierte Landessprache führte.

Auf linguistischer Ebene führte die «*Questione ladina*» im Engadin bereits ab den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einem von verbissenen Auseinandersetzungen um Orthographie und Stilebenen begleiteten, jahrzehntelangen Prozess der sprachlichen «Reinigung» mit dem Ziel, «ün rumantsch plü viv, plü vardaivel», ein lebendigeres und wahrhaftigeres, auch «reineres» Romanisch zu entwickeln³⁷⁰. Dabei spielten die durch Graziadio Isaia Ascoli und Jules Guilliéron geschulten und unter anderem beim *Dicziunari Rumantsch Grischun* tätigen Bündner Philologen eine entscheidende Rolle. Sie propagierten eine an der Umgangssprache orientierte Sprachkonzeption und bemühten sich um deren systematische Aufnahme und Interpretation in den verschiedenen Tälern. Peer streicht in diesem Zusammenhang insbesondere die Verdienste von Chasper Pult hervor, der es besonders gut verstand, die unterschiedlichen Konnotationen und den kulturellen Hintergrund der verwendeten Wörter zu erfassen und diese auch an ein nicht akademisches Publikum zu vermitteln³⁷¹. Die *summa* von Pults Überlegungen, *Meis testamaint*, als Beitrag zu einer selbständigen Entwicklung insbesondere des Engadiner Romanisch wurde postum 1941 publiziert, ein Büchlein, das Peer gemäss eigenen Angaben wiederholt gelesen hat und das auch andere Autoren dieser Generation, allen voran Biert, nachhaltig beeinflusste³⁷². Illustriert durch zahlreiche Beispiele und

³⁷⁰ Peer III, *FL* 1969/2011:40ff. Zur «*Questione ladina*» cfr. die Übersicht und Bibliographie in Liver 2010 sowie Coray 2009 und Valär 2011, zur Purifizierung z.B. den Beitrag von Florian Melcher, *Davart vschins e fulasters*, *ASR* 1906.

³⁷¹ Cfr. Peer III, *FL* 1969/2011:40ff. Für eine Synthese der Beziehung zwischen Philologie, Dichtung und puristischer Sprachpflege bei Peer und anderen Autoren cfr. Riatsch 1998:72ff.

³⁷² Cfr. Peer III, 1954:7. Zu Biert cfr. auch Ganzoni und Page 2010. Einleitend zur Gedenksendung von Biert, Schorta und Peer zum 100jährigen Geburtstag von Chasper Pult am 4.1.1969 hält Biert (1968/69) fest: «[...] es amo hoz nundispensabel per minchün chi voul scriver rumantsch. *Meis Testamaint* m'ha propcha dat üna squassada, quai sto eu confessar, quel m'ha drivi ils ögls per las valuors püras da nossa favella, quel m'ha dat il stumpel decisiv per imprendere rumantsch e bler curaschi per cumanzar a scriver.»

eine veritable Wörterliste insistiert Chasper Pult auf seine programmatische Überzeugung, die gesprochene Sprache der einfachen, erdgebundenen Leute sei die lebendige Quelle eines echten Romanisch, nach der sich auch Wissenschaftler und Philologen auszurichten hätten:

Imprendai a tour voss'aua our da la funtana vivainta, our da la bocca dal pövel a la buna chi ais tuot an lià vi da nos tratsch e nun ha peida dad ir pel muond intuorn e da lejer cudeschs e gazettas chi nu glivran plü. Là stuvain nus tuots, eir ils plü scorts, ir a scoula. Els, noss paurs, na ils scenziats o filologs, sun ils vairs depositaris da nos rumantsch. (Ch. Pult 1941:11)

An der Volkssprache müsse sich also auch jeder Schreibende orientieren, anstatt systematisch alle Formen zu meiden, die nur im Romanischen und nicht in anderen neolateinischen Sprachen vorkommen. Eine derart entstandene Schriftsprache hätte einen italianisierenden Wortschatz und eine angepasste Morphologie in deutscher Syntax und könnte kein Eigenständigkeitsrecht beanspruchen:

I paress bod ch'els [Engiadinais cur ch'els piglian la penn'in man] vessan in mera da pürifichar nos rumantsch da tuot quai ch'el ha da vairamaing rumantsch per rivar cul temp ad ün linguach roduond, glisch sco ün'anguilotta, liber da tuott'originalità, ün linguach chi dasper'a las otras linguas neolatinas nun avess plü ingün dret d'existenza. (Ch. Pult 1941:10)

Diese Position begründet Pult erstaunlicherweise gerade im Vergleich mit den beiden dem schreibenden Rätromanen seiner Zeit am Nächsten stehenden Schriftsprachen, dem Italienischen und dem Schriftdeutschen³⁷³. So wie sich diese beiden Sprachen auf Grund der Sprechweise bestimmter Regionen entwickelt hätten, so müsse sich auch der Engadiner zum Schreiben an der Sprechweise der Leute im Engadin orientieren. Statt also nach dem Beispiel Manzoni's «i suoi cenci in Arno» zu waschen, wie sie es allzuoft getan hätten, müssten die Engadiner ihre Lumpen im reinen Inn spülen, «in nos En pür e verd e frais-ch sco la naiv dals vadrets chi'l spisgiantan» (Ch. Pult 1941:15). In Analogie zum Konzept der «reinen Quellen» im humanistischen und im

³⁷³ Im Gegensatz zu den heutigen Sprachideologen, die insbesondere die deutsche Standardsprache mit dem künstlichen und nicht gesprochenen Standard Rumantsch Grischun parallelisieren.

reformatorischen Gedankengut verwendet auch Pult ausgiebig Elemente der Bergnatur als Bildspender für seinen metaphorischen Sprachdiskurs³⁷⁴. Im Zusammenhang mit der Würdigung Pults anerkennt Peer die Engadiner demnach als «nossa glied üñ pa disfidoossa, üñ pa tmücha e tuottüna uschè fidela e fina cur chi'd ais da mantgnair il nöbel bain dals perdavants», also als treue Traditionsträger (Peer III, 1954:6).

Als weitere Beweise für die Richtigkeit seiner Argumentation in Richtung eines «echten» Romanisch führt Pult neben der Volkssprache die Texte der ersten romanischen Autoren an, Travers, Bifrun, Champell, Lüzi Papa, welche sich neben der gesprochenen Sprache zuerst am Lateinischen orientierten und verschiedentlich direkt daraus übersetzten. Zudem würden auch die norditalienischen Dialekte einige dieser verwendeten toskanischen Modewörter nicht kennen, welche also künstlich in die romanische Schriftlichkeit eingeführt worden seien. Schlussendlich werden sogar die galanten und eleganten Franzosen beigezogen, um die Bündner mit ihrem «idiomet da muntagna» davon zu überzeugen, ruhig die einheimischen Vokabeln zu benutzen, wie sie sich nach einer regulären Sprachentwicklung präsentierten (cfr. Ch. Pult 1941:21-23 sowie 41, cit. 23). Allerdings räumt auch Pult ein, der Sprachgeschichte wie der Mode sei nicht über die Logik beizukommen, man müsse sich jedenfalls darum bemühen, mit dieser Suche nach dem Ursprünglichen nicht eine neue Künstlichkeit zu erschaffen (Ib., 39-41). Der Vergleich von Pults Vorschlägen mit der heute verwendeten Sprache zeigt denn auch, dass unterdessen zahlreiche von ihm angeführte Italianismen völlig verschwunden, andererseits von ihm abgelehnte Formen ganz selbstverständlich im alltäglichen Sprachgefüge integriert sind. Eine durch die Quellen- und Echtheits-Ideologie hervorgerufene neue Künstlichkeit mit unterschiedlichen Funktionen vom Experiment zur Wortschatzerweiterung bis zur Satire, ist ebenfalls bei verschiedenen Autoren nachzuweisen, so hauptsächlich bei Linsel, Reto Caratsch, Andri Peer und Duri Gaudenz, eine aktuelle Satire mit Bezug auf alle diese Autoren ist Dumenic Andrys *Ecdotica anecdotica* (2002:136-145).

Sein Wohlgefallen an einem gehobenen Stil auch in romanischer Sprache äussert Peer in einer Rezension von Duri Gaudenzs Gedichtsammlung *Quist chantunet am surria*. Dabei macht er klar, dass er damit insbesondere die intertextuelle Referenz zu den «Klassikern» meint, er empfiehlt ausdrücklich

³⁷⁴ Cfr. dazu insbesondere Coray 2008.

und mit Bezug zu seinem eigenen Werk die aus den Lektüren alter Autoren abgeleiteten, archaischen Formen:

Las poesias originalas, cumparüdas in ün interval radschunaivel davo las remarchablas da l'ultima collecziun, in ün rumantsch fich cultivà, suvent elevà ed agreabelmaing arcaic (voul dir cun bels rebombs dals tschientiners passats), ch'eu arcumond fich e chi s'inclegia da sai pro ün autur chi legia jent in cudeschs vegls e chi imprenda, sco eu, landroura. (Peer III, *FL* 9.12.1983)

In seinen Würdigungen von Pults Arbeit betont Peer denn auch die «Rückkehr zu den Quellen» als wichtige Voraussetzung nicht nur für die politische Anerkennung der vierten Landessprache, das «rumantsch pürifichà» (Peer III, 1954:9) betrachtet er vielmehr auch als Grundlage für eine aktuelle Weiterentwicklung des Romanischen durch seine eigene Generation:

Mo il svilup ha cumprovà cha'l retuorn pro las funtanas ais stat bun da ringiuvnir la tschantscha, e da tilla recuperar üna part da sia sustanza püra per cha nus possan tilla preschantar cun buna conscienza al pövel svizzer pro la votaziun dal 1938.

Meis Testamaint, quaist cudaschet conciliant e sabi, scrit cun entusiassem per la chosa e cun s-chet umur vallader, cun perizia e paschiun, ais propcha l'ultim prezius regal d'ün hom chi ha adüna tscherchè l'orma aint il pled e chi'ns ha muossà ad incleger la lingua da la mamma in tuot sia profuondità dal temp e da l'esser, a tilla amar sco üna planta creschüda sur ons, decennis e tschientiners e ch'ingün nu'ns vain a rimplazzar, sch'ella vess da murir ün di. (Peer III, *FL* 1969/2011:45)

Aus Pults purifizierter Wörterliste können beispielsweise «perguajà», «tschischmuongia» und «veider» als von Peer und Biert integrierte Vokabeln angeführt werden, die für ihre zeitgenössischen Leser altertümlich und auffällig waren. Bereits im Untertitel seiner Satire *Üna tasmuongia da temp veider* bezieht sich Andry denn auch gerade auf solche Textbeispiele³⁷⁵. Das durch einen kulturhis-

³⁷⁵ Für die Wörterliste cfr. Ch. Pult 1941:58-63, Peer und Biert verwenden auch die Form «tasmuongia» und «tischmuongia», z.B. Peer III, *FL* 18.7.1952 in einer Rezension zum DRG: «Qua cunvain da sfuondrar aint il bloc toponomastic vi'n stüvetta [...] e verer che chi quintan ils noms dal lö, quellas *veidras tischmuongias*, e minchatant ils babuns misterius d'ün pled vivaint» (Hervorhebung A.G.). In der noch nicht publizierten Dokumentation des DRG erscheint das Nomen mit Variationen: «tischmuongia», «teschmuongia», «tasmuongia» u.a., < lat. TESTIMONIA,

torischen und ethnologischen Ansatz ergänzte Sprachverständnis Chasper Pults ist wegweisend für die frühen Artikel des DRG, an welchen Peer zuerst durch studentische Hilfsarbeiten und später durch seine Studien zum Bündner Bauernhaus lebhaften Anteil nimmt, wie auch seinen diesbezüglichen Beiträgen zu entnehmen ist³⁷⁶. In einer seiner Rezensionen charakterisiert Peer das DRG als von findigen Fachexperten herausgegebene Enzyklopädie,

üna funtana püra da scienza e poesia, ün tesor müravglius chi tuorna toc a toc in noss mans, na per cha nus t'il sepulischan davo la prüma surpraisa, mo per cha nus il müdan in peidas vivas chi servan a biar la nouva chasa rumantscha. (Peer III, *FL* 18.7.1952)

In Analogie zum biblischen Gleichnis, in dem die Gemeindemitglieder gemeinsam mit dem «lebendigen Stein» Christus als «lebendige Steine» ein geistiges Haus aufbauen³⁷⁷, sollen auch die Errungenschaften der philologischen Forschung dazu dienen, das «neue Haus» der romanischen Sprache aufzubauen. Die Vorstellung der Quelle überträgt Peer insbesondere auf Bierts Erzählkunst:

[...] ein reiches sprachliches Vermögen, genährt durch Lektüre und Lernen, und eine Vertrautheit mit dem gesprochenen Romanisch, erhöht durch jene sinnliche Lebensfreude, die die Texte Cla Bierts für die utilitaristisch und versicherungsgetrost verdünnten Gemüter der heutigen Leser zu einem Jungbrunnen der Lebenslust und der herzlichen Unbeschwertheit macht. (Peer III, *TG* 1968/2011:161)

Neben der ganzheitlichen Betrachtungsweise von Sprache und Kultur von Chasper Pult scheint Peer von dessen lebhaftem Stil und seiner Gabe sehr

mit der konkreten Bedeutung von «Zeugenstein» bei Grundstücksgrenzen, aber auch in einer übertragenen Bedeutung von «Zeuge». Erscheint bei Bifrun und Champell und dann erst wieder bei Peer, Biert, z.B. *La müdada* 1962:136, und Duri Gaudenz. Für die Satire cfr. Andry 2002:136.

³⁷⁶ Cfr. dazu die online-Bibliographie *Andri Peer* sowie die Liste der Radiosendungen in der Datenbank der Fonoteca nazionale.

³⁷⁷ Cfr. 1. Petrusbrief, 2.: «4 Kommt zu ihm, dem lebendigen Stein, der von den Menschen verworfen, aber von Gott auserwählt und geehrt worden ist. 5 Lasst euch als lebendige Steine zu einem geistigen Haus aufbauen, zu einer heiligen Priesterschaft, um durch Jesus Christus geistige Opfer darzubringen, die Gott gefallen.» In der ladinischen Bibelübersetzung wird «peidra vivainta» verwendet, Neudruck 1980:297.

angetan, die Wissenschaft einem weniger gebildeten Publikum auf unterhaltende Weise zu vermitteln, ohne sie zu verzerren (dazu auch 2.2.):

[...] vairas s-chürladas filologicas sùjusas e savurusas, missas sül palperi in quel stil plastic, concret, viv, igluminà da sbrinzlas d'umur e cundi cun tschertas prisas da sal e paiver. (Peer III, 1954:5)

Chasper Pult, davo avoir dat prova d'excellenta fuormaziun glottologica e lexicologica in seis *Parler de Sent* [...] schlargia seis interess vieplü eir süll'istorgia culturala, giuridica, sülla richa custümanza da noss cumüns e da nossas valladas. Schi, i's po dir ch'el ha lomgià da bella prüma la scienza ün pa stütta da la linguistica püra cun elemaints da chalur umana e d'umur, cun dits e fats tadlats diligiaintamaing, attentamaing giò'd bocca a la glieud e intrtschats in sias lavuors cun ün sen da masüra ed üna genuina natüralezza chi's sto nomnar artistica. [...] In quist sen ais Chasper Pult sainza dubi da metter pro'ls scienziats chi resguardan la lingua sco alch viv, adüna in movimaint, sco ün sistem evolutiv chi's tratta bainschi da penetrar in sias intenziuns, in sias lingias magneticas decisivas. Tscherta è'l in quai aderaint da Gilliéron, da Jud e Jaberg cun lur princip chi cussaglia da tour in ögl «Sache, Ort und Wort», mo el va minchatant amo plünavant i'l pais ch'el dà al fat vital³⁷⁸.

Die romanische Sprache wird, immer gemäss Peer, von Pult in ihrer zeitgeschichtlichen Dimension erfasst und mit einer über Jahrhunderte gewachsenen Pflanze verglichen³⁷⁹. Da sie auch eine Seele habe, müsse die Sprache geliebt werden, und würde sie sterben, könnte sie niemand ersetzen. So betont Peer auch hier die Wichtigkeit des individuellen Engagements gerade von hervorragenden Persönlichkeiten wie Pult und Lansel, Vorbilder, die ihn offenbar dazu anregten, sie nachzuahmen und möglicherweise zu überflügeln. Denn auch abgesehen von seiner philologischen Arbeit wurde Chasper Pult neben Lansel wohl das wichtigste Vorbild Peers in der romanischen Gesellschaft, hatte er doch eine akademische Ausbildung durchlaufen und zeigte seine berufliche Laufbahn als Sprach- und Literaturdozent im schweizerischen Mittelland, begleitet von einem bedeutenden nebenberuflichen Engagement für das Romanische, mehrere Parallelen mit seiner eigenen.

³⁷⁸ Peer bezieht sich auf die Professoren der romanischen Philologie Jules Guilléron, Jakob Jud und Karl Jaberg, cfr.

<http://www.rose.uzh.ch/studium/faecher/ital/jubilaeum/studiosi/profili/jud.html>.

³⁷⁹ Cfr. dazu auch Lansel, *Tamangur* sowie Coray 2008.

Auf stilistische Aspekte dieser «purifizierten» Sprache kommt Peer insbesondere in seinen Beiträgen zu Peider Lansel immer wieder zu sprechen. Auch hier spielt die «Rückkehr zur unmittelbaren Frische der Mundart» (Peer III, *NZZ* 18.08.1963) eine wichtige Rolle. In seiner Gedenkansprache zum 100. Geburtstag bespricht Peer Lansels Abkehr von der schwülstigen, italianisierenden und Hinwendung zu einer dem Ortsdialekt nahestehenden Schriftsprache, die aber recht experimentell und nicht unbedingt leicht verständlich sei:

El [Lansel] s-chivischa il rumantsch ferm italianisà cunvenziunal e proliss chi regnaiva quels ons in vers e prosa; el s'inserva d'ün rumantsch fich daspera al dialect da Sent e cundi, minchatant eir ins-chüri da plets vegls our d'üsanza, als quals el dà nouva valor. [...] tuornar pro las funtanas. Las funtanas dal rumantsch sun la lingua dals paurs e'ls cudeschs vegls, scrits da ravarendas, cronists e mastrals daspö il temp da la Refuorma. Il poet chi voul arshantar seis vers in quaistas funtanas püras sto dimena tuornar pro'ls paurs in val, sto tuornar pro'ls vegls autuors chi han schantà fundamainta al rumantsch scrit. E Lansel tuorna. (Peer III, *ASR* 1964:146f.)³⁸⁰

Peer übernimmt hier also fast wörtlich Pults Ansichten zur romanischen Poetik. Auch in seinem Kommentar zur Gedichtausgabe Lansels (1966) hält Peer fest, in seinem Bemühen, das künstliche «Sonntagsromanisch» zu vermeiden, habe Lansel vielfach originelle wenn nicht gar kapriziöse Lösungen gefunden, «get Lansel in blers regards vias originalas per nu dir chapriziusas» (Peer III, 1966:341), d.h. er thematisiert implizit die neue Künstlichkeit und Verdunkelung auch dieser puristisch-innovativen poetischen Umsetzung eines «wahrhaftigen» Romanisch. Doch sieht Peer in Lansel auch denjenigen romanischen Dichter, der die Dichtung im Engadin nicht nur dank seinem Studium der alten

³⁸⁰ Cfr. auch R.R. Bezzola 1979:678: «Da quaista müravgliusa funtauna da la favella dal pur, uschè richa d'imegnias, da confrunts, plaina da metafras, ma eir uschè abundanta e nünzeda illa denominaziun e cun que ill'evocaziun da las chosas e da las idejas concernand la natüra e la vita da l'umaun illa natüra, in sieu fer e demaner, s'inservittan invezza zieva la seguonda guerra mundiela na be Sursilvauns e Surmirauns, ma eir Engiadinais scu Cla Biert, Reto Caratsch ed Andri Peer.»

Texte, sondern auch dank der Anlehnung an raffiniertere Formen nicht-romanischer Traditionen auf ein höheres Niveau hebt³⁸¹.

Neben den Kontaktpunkten zur europäischen Moderne zeigt sich denn auch in der intertextuellen Analyse der Lyrik Peers die intensivierte Anknüpfung an die unmittelbar vorangehende Dichtergeneration der verschiedenen romanischen Regionen, von Fontana und Muoth über Lozza, Caflisch, Rauch bis zum mehrfach erwähnten Lansel, und somit die Wichtigkeit der konkreten Texte der Vorgänger für sein eigenes Schreiben (cfr. dazu Andry 2009 und 2012). Diese Verbindung ist ihm durchaus bewusst und wird über die Jahrzehnte auch als explizite Lehre beibehalten, wie ein relativ später Brief an Biert bestätigt:

Cun oters plets: la vaira tradiziun efficienta po gnir be our da realisaziuns in l'aigna lingua (per Tai Vonmoos, Men Rauch, ils vegls da la prosa, las eternas cuntaisas cul Hemingway engiadinais A.P. o scha Tü voust cul Ezra Pound) plus lectüras bunas e confruntaziun cun contemporans svizzers, tudais-chs e frances, pro mai la cumbatta per integrar il sentimaing existenzial lyric da la generaziun nouva spagnöla, taliana inglaisa-americana e tudais-cha (Benn, Trakl, Celan) in nos nouv e dolurus sentir dal muond [...]. (Peer SLA, B-1-BIE, 24.7.1976)

Wie bereits erwähnt (cfr. 2.2.3.) interessierte sich Peer auch bei Lansel für die poetologischen Dichtungen und die Aspekte seines dichterischen Schaffens, betont wiederholt dessen fortgesetzte Überarbeitung seiner Texte auf der Suche nach der passenderen Form, und begründet schliesslich so auch die zu erarbeitende Gesamtauflage der Gedichte³⁸²:

³⁸¹ Cfr. Peer III, *DT* 28.6.1958, cit. in 3.3.1.3., sowie die weiteren Artikel und Beiträge Peers zu Lansel. Für eine aktuelle Dokumentation und Würdigung von Lansels Aktivität cfr. die laufenden Arbeiten von Valär.

³⁸² Den zweiten Band mit Lansels Schriften, in dem seine sprachideologischen Konzepte präsentiert werden sollten, konnte Peer trotz seiner jahrzehntelangen Bemühungen nicht fertig stellen. In zahlreichen Briefen bekundet er seine Absicht, diesen zweiten Band fertigzustellen. Stellvertretend ein Zitat dazu aus einem Brief an Herbert Meier vom 10.8.1974: «[...] im übrigen warten zuviele Verpflichtungen. Nächstes Jahr gehts besser; da nehme ich einen (unbezahlten) Urlaub April 1975 – April 76, vor allem, um den ominösen Lansel einmal fertig zu machen (sonst macht er mich fertig...) Hoffentlich bekomme ich noch einen Kredit vom Nationalfonds, sonst werden die Peers armengenössig. Etwas für den *Blick*.» Durch die laufenden Studien von Rico F. Valär werden Lansels Arbeiten nun aus einem heutigen Standpunkt aufgearbeitet, cfr. Lansel 2012.

[...] id ais amo alch oter chi'ns para essenzial. Sco ch'ün sa, schi Lansel ais ün poet ourdvert critic vers sai sves. Dad üna collecziun in tschella müdaiv'el bod in mincha poesia quist o tschai, glimond, corregind, strichond. Adüna da növ mettaiv'el, sco ch'el dschaiva, sias «poesias in salamuoir». Jon Guidon ha muossà quai fich bain in ün referat. Gnanca *Il vegl chalamêr* nun eira pel poet üna ediziun definitiva (nus savain fingià ch'ella nun ais cumpletta). Perche il poet ans ha relaschè plüs exemplars ferm correts, sainza dubi in vista ad üna nouva publicaziun ch'el vess probabel sves pisserà scha las Parcas vessan schlungunà il fil da sia vita. In quaists prezius texts munits d'annotaziuns e variantas ans ha il poet fat a savair si'ultima voluntà, l'intent da dar oura amo üna jada sias ouvras in quella fuorma pürifichada ch'el t'illas det amo avant co murir. Quaistas perdütas da sia retschercha d'artist ardan in noss mans fin cha nus nu vain accumpli il giavüsch ch'ellas cuntengan³⁸³.

Die Bezeichnung «wahrhaftige Quelle» hat demnach bei Peer verschiedene, sich ergänzende Bedeutungen, von einer eher rückwärts gerichteten und auch religiös verstandenen «Reinheit» über die «Ursprünglichkeit und Echtheit» des Romani-schen bei den ersten Autoren bis hin zu der auf die aktuelle und zukünftige Dichtung bezogenen Metapher für die allgemeine poetische Schaffenskraft und Kreativität, wie sie beispielsweise in einem Briefauszug an Biert bezeugt ist:

[...] Eu n'ha buns dis intant. La lavur va gio da man ed eu vez il muond cun ögl plaschaivel. Eu saint a rumurar in mai las funtanas vardaivlas e lavar davent la belma d'ün pessimsem be massa innat. Ideas da tuotta sort m'abitan e'm muaintan e id ais üna dulur da nu t'illas pudair dar vita be dalunga. Che povra cundiziun pustüt a pensar cha sco magister resta quai adüna uschea, plü o main. (Peer SLA, B-1-BIE, s.d. [1951])

Diese verschiedenen Bedeutungen wie auch die mythologische Aufladung des Wassers lassen sich auch in seinen Gedichten nachweisen, von der singenden Quelle in *I dà...* (2003:234) zu ihrer reinigenden Kraft in *Segns dascus* (2003:83) bis zur fehlenden Erneuerung in den Quellen der ewigen Stadt, wo immer das gleiche Wasser in den Quellen brodle (*Vias da Roma*, 2003:150)³⁸⁴. In vielfältigen

³⁸³ Peer III, *FL* 1960/2011:74-75. Diese Autorenexemplare mit den Korrekturen Lansels im Nachlass Peer werden erst in Renzo Caduffs laufender Studie zu P. Lansels und C.H. Muoths Metrik aufgearbeitet.

³⁸⁴ Zum Mythos cfr. insbesondere Riatsch 2010.

Formen romanischer Schriftlichkeit hat gerade Andri Peer in Wortschatz und Stil die unterschiedlichsten Register auf kreative Weise verwendet, und auch er, wie seine Vorgänger in früheren Generationen und Jahrhunderten, hat die Sprache bereichert, nicht nur durch eine versuchsweise Aktualisierung archaischer Formen, sondern auch in Lehnwortschatz und Analogiebildungen vor allem aus dem Italienischen und Französischen. Auf einige spezifische Beispiele wurde oben eingegangen. Neben den Nachteilen der Kleinsprache verweist Peer bis zum Spätwerk auch auf einen spezifischen Vorteil seines sprachlichen «Instruments», nämlich auf den Umstand, dass das Romanische viel eher Neues ermögliche als eine grosse, von unterschiedlichsten Schriftstellern verwendete Literatursprache:

ED: La situaziun dal scriptur e dal poet rumantsch. Co taxess El quella situaziun?

AP: Quella ha avantags e disavantags, no scrivain rumantsch perche cha quai es nossa lingua e nos instrumaint. Ün disavantag es natüral cha'l public es fich restret e amo divis in divers idioms. Ün avantag es cha no vain üna lingua plü o main amo nögl'uschè üsada e cha no pudain inventar e s-chaffir in quista lingua robas chi nun han amo existi³⁸⁵.

Die sprachliche Erneuerung, bzw. das zum Fliessen bringen sprachlicher Quellen, bezieht Peer zudem nicht nur auf die romanische Sprache, sondern betrachtet sie vielmehr als ein ganz allgemeines Phänomen der poetischen Suche und Kreativität. In diesem Sinn integriert er seine spezifische kleinsprachliche Situation wieder in den generellen poetischen Diskurs zeitgenössischer Dichtung:

³⁸⁵ Peer in Denoth 1982. Dieselbe Vorstellung der literarisch noch weniger «abgenutzten» Sprache äussert auch Biert mehrmals, beispielsweise in einem Interview für Radio Vorarlberg: «- Til plascha il rumantsch? CB: Üna lingua da tuotta müravaglia, flexibla, na etikettata sco tschellas, ün'ardschiglia lomma, ün instrumaint chi lascha intunar tuot ils accords in tuottas vairaziuns, üna lingua ruduonda, agüzza, aspra, dutscha, insalada, amara, düra, lomma, trista, melancolica, dalettaivla, divertaiivla, tratgnaivla, da cumpagnia, da suldüm. Tuot.» Peer SLA, Manuskripte von Dritten, D-1-a, cfr. auch die Zitate in Peer III, 1978/2011:211ff. und Riatsch 1998:74. Ganz ähnlich äussert sich übrigens Mani Matter auf die Frage, warum er Dialekt dichte und nicht Schriftdeutsch: «Dazu kommt noch, dass das Berndeutsche natürlich gewisse Vorteile hat gegenüber dem Hochdeutschen: Es ist literarisch viel weniger abgenutzt, man kann neue Reime erfinden, man kann neue Wortspiele erfinden, die in einer literarisch schon viel verwendeten Sprache viel seltener wären.» (Hohler 2001:19).

Meine Gedichte sind vielleicht so etwas wie Rufe in eine erstarrte Sprachlandschaft. Das trifft aber irgendwie auf jeden ernsthaften Lyriker zu. Und dann sind sie vor allem eine Art des sprachlichen Protestes gegen die Welt des Verschleisses und der oberflächlichen Pragmatik. Jedes echte Gedicht bringt verschüttete Quellen der Sprache wieder zum Fliessen. (Peer in Camartin 1976/2011:70)

3.4. Kritiker und Vermittler von romanischer Literatur

3.4.1. Redaktor, Lektor, Rezensent

Bereits durch seine redaktionelle Arbeit für den *Sain Pitschen* und den *Chalender Ladin* macht Andri Peer persönliche Bekanntschaft mit älteren, noch aktiven Autoren wie Artur Caflisch und Men Rauch, die dem jungen Redaktor ihre literarischen Wünsche anvertrauen³⁸⁶. Auch für deutschsprachige Medien wird Peer zum Berater und Übersetzer anderer romanischer Autoren, beispielsweise zum Vermittler der Erzählungen Bierts an den *Schweizer Spiegel*, wo er sich nicht nur auf literarische Ratschläge beschränkt, sondern seinem Bauernsohn-Kollegen überraschend detaillierte Regieanweisungen für die erwünschte Inszenierung gibt. Dabei legt Peer besonderen Wert darauf, dass sich Biert nicht etwa einem städtisch-modischen Stil anbieten solle, sondern als echt bündnerischer Charakterkopf einfach gekleidet, oder gar etwas verkleidet?, ganz sich selber sei. Dennoch dürften auf dem Foto die typischen Schriftsteller-Attribute der Zeit nicht fehlen, Pfeife oder Zigaretten, und die Hände (dazu auch 3.1.2.2.):

Dr. Huber voul metter aint üna fotografia da l'autur e giavütscha da trametter üna tala mo üna buna «ingio chi's vezza alch».– Scha Tü hast, trametta üna na massa pitschna e scha laschast tour giò schi tirat aint simpel, a la grischuna, sainza cravatta, forse ün [...], üna pelerina o üna escharpa intuorn culöz. La fatscha stuves esser plastica sco üna scultura, in man la *püppa* (!) o üna cigaretta. Teis mans ston in *mincha cas lasura* e süls chavels ingüna pomada. Dimena simplamaing Cla sco ch'el ais, quai basta. [...] Nevaira, eu sun ün vaira padrin. (Peer SLA, B-1-BIE, 14.12.1951)

Lura varast survgni il *Schweizer Spiegel* cun Tia novella stupendamaing missa al cumanzamaint ed illustrada gnanca mal, nevaira. I m'ha fat ün pa malavita chi han laschà davent il nom dal traductur, a la fin vaiva lavurà ün pêr dis per dar a Tia istorgia la fuorma chi salva almain üna buna part da sias virtùds in rumantsch. (Peer SLA, B-1-BIE, Nov.-Dez. 1952, o.D.)

³⁸⁶ Cfr. dazu die Korrespondenz im Nachlass sowie Peers spätere Arbeiten zu den zwei Autoren.

Peer liest zahlreiche Manuskripte und spielt so mit seiner Kritik als Erstleser bei der Entstehung wichtiger Werke über Jahrzehnte eine nicht zu unterschätzende Rolle³⁸⁷. Dass diese Korrekturarbeiten auch ihm selber eine gewisse Befriedigung gaben, ist u.a. den erwähnten Prosatexten zu Biert und einzelnen Tagebuchnotizen zu entnehmen:

Survgni il manuscrit da Caratsch (*Commissari*) ch’el ha brav collà e corret. Eu’m saint puerilmaing lusingià e satisfat – fors’es quai eir sbrega da magister – ch’el ha acceptà bod tuot meis amendamaints. Uossa oura cun tuot! (Peer II, 1982:113)

Insbesondere jüngere Autoren wie Hendri Spescha (dazu Caduff 2010) und solche, die später zu publizieren beginnen wie Duri Gaudenz, werden mit einschneidenden Korrekturvorschlägen Peers konfrontiert, denen sie teilweise folgen oder, im Fall einer Herausgeberschaft wie bei der Anthologie *Rumantscheia*, folgen müssen (dazu Ganzoni 2001). In vielen Briefen zeigt sich Peer als direkter und strenger Kritiker, der dann doch immer versucht, die persönliche Achtung der kritisierten Autoren zu erhalten. Zu Andri Peers poetologischem Programm gehört es, wie bereits erwähnt, die romanische Literatur im schweizerischen Kontext und darüber hinaus bekannter zu machen und eine interessierte Leser- und Zuhörerschaft für die vorliegenden Schwierigkeiten und Errungenschaften zu sensibilisieren³⁸⁸. Mediengeschichtlich interessant ist dabei gerade heute, da Feuilletons Raritätswert haben, der umfangreiche Freiraum, der Peer nicht nur für seine Kommentare, sondern sogar für den Abdruck romanischer Originalversionen in den 1960er-Jahren zur Verfügung stand. Ein Beispiel dafür ist die Reto Caratsch, Toni Halter und Curo Mani gewidmete Serie *Rätoromanische Schriftsteller im Landboten* von 1966. Dabei nutzt Peer dieses Forum neben der eigentlichen Präsentation auch für persönliche Stellungnahmen – «es ist schade, dass er [Reto Caratsch] nicht fleissiger romanisch schreibt»

³⁸⁷ Von Caratsch und von Biert sind im Nachlass Peer verschiedene Manuskripte erhalten, welche die Autoren selber kaum der Nachwelt überliefert hätten, cfr. Peer SLA, D-1-a.

³⁸⁸ Cfr. dazu auch persönliche Briefnotizen wie: «Eu n’ha glivrà üna tournée da lectüras e referats illas islas britannicas cun 9 staziuns: Einburgh, Glasgow, Leeds, Aberysthwyth, Coventry, Cardiff, Oxford, Londra (ill’ambaschada plaina stachida), Belfast e Dublin. Tuot per inglais, sco chi para, cun success. Uossa tuorna da Vienna ingio cha meis referat ha stuvv gnir suspais causa mia malatia da quista prümavaira. Eu lavur bod adüna suot pressiuin.» (Peer SLA, B-1 an Lotti Guillod-Cafilisch, 17.12.1977).

(Peer III, *LB* 1966/2011:77) – und betont wiederholt Aspekte, die ihm persönlich wichtig sind, wie in einer Thematisierung der Formenvielfalt im Artikel zu Mani, «... weitet die vertrauten Themen zu überregionaler Symbolhaftigkeit» (Peer III, *LB* 1966/2011:87). Gleichzeitig erscheinen auf denselben Seiten auch seine eigenen Texte, wie etwa *Heimkehr des Mähders* gemeinsam mit dem Artikel zu Toni Halter. Auch bei diesem Autor streicht Peer die Verbindung mit der Überlieferung und die gleichzeitige eigenständige Gestaltungskraft hervor, die ihm persönlich so wichtig ist: «Er ist einer der gültigsten Schriftsteller surselvischer Sprache, mit allen Sinnen seiner Heimat verwurzelt und doch unabhängig, der Überlieferung bewusst und überzeugend als zeitgenössischer Gestalter.» (Peer III, *LB* 1966/2011:80).

Peers Beiträge zur zeitgenössischen Literaturkritik sind von ganz unterschiedlicher Qualität, im besten Fall lesen und hören sie sich an als stilistisch ansprechende und informationsreiche Beschreibung und Auseinandersetzung mit der lebhaften und experimentierfreudigen Literaturszene seiner Zeit, an welcher der versierte Kritiker lebhaften Anteil nimmt. In seinen persönlich gefärbten Beiträgen fließt implizit oder explizit die programmatische Orientierung an wichtigen Poetiken der europäischen Moderne ein, die so zu einem verbindlichen Parameter auch für die Beurteilung der aktuellen Produktion werden. So stellt er etwa in der Besprechung zu Curo Manis Gedichten eine Aussage Paul Valéry's zum freien Vers in den Raum (cfr. Peer III, *LB* 1966/2011:80ff.) oder integriert *en passant* adaptierte Feststellungen Benns in eine Gedichtbesprechung am Radio: «Eir pro'ls poets fich cuntschaints e magari renomnats, las poesias vairamaing gratiadas sun adüna pacas...»³⁸⁹. Natürlich gilt auch für die Besprechung romanischer Autoren, dass Peer oft ebenso über sein eigenes Werk und seine Auffassung von Dichtung spricht, wie in der Präsentation von Speschas *Sendas*: «Quai sun texts poetics chi daran da morder al lectur, sco tuotta poesia contemporana chi merita quist nom, texts dimpersè

³⁸⁹ Peer in: *Patnal – Sin stadera. Critica litterara, poesias da Hendri Spescha*, vom 7.6.1970, nun in: Peer IV, 2008. Cfr. dazu folgendes Zitat Benns, das auch in den von Höllerer 1969 gewählten Ausschnitten enthalten ist: «[...] dass in der Lyrik das Mittelmässige schlechthin unerlaubt und unerträglich ist [...] Lyrik muss entweder exorbitant sein oder gar nicht. [...] Und zu ihrem Wesen gehört auch etwas anderes, eine tragische Erfahrung der Dichter an sich selbst: keiner auch der grossen Lyriker unserer Zeit hat mehr als sechs bis acht vollendete Gedichte hinterlassen.» (Benn 2001:19).

chi palaintan [d]ad ün poet concentrà sün situaziuns fundamentalas da sia
 existenza [...].»³⁹⁰

3.4.2. Romanische Literatur in Radio und Fernsehen

Bereits in den 1920er- und 1930er-Jahren sehen Schriftsteller die neuen Medien nicht nur als verunsichernde Konkurrenz, sondern begeistern sich für die Möglichkeiten von Radio und Film und erkennen die Chance, neue und breitere Publikumsschichten anzusprechen. So überträgt Alfred Döblin beispielsweise seinen berühmtesten, 1929 erschienenen Roman *Berlin* bereits 1930 in ein Hörspiel und 1931 in einen Spielfilm. Bertold Brecht und Walter Benjamin führen mit Kinder- und Jugendhörspielen die Möglichkeiten des neuen Mediums vor, die zudem ihr Profil als technikorientierte moderne Autoren ergänzen. Beide weisen auch in ihren theoretischen Schriften auf das gesellschaftspolitische Potential dieser neuen Kommunikationsformen hin, das weitere Experimentieren in diesem Feld wird jedoch durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten jäh unterbrochen³⁹¹.

Bereits 1944 beginnt Andri Peer seine Tätigkeit als romanischer Mitarbeiter von Radio Beromünster. 1946 erfolgt die Gründung der Cuminanza Radio Rumantsch CRR als Mitglied der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG SSR; nach seiner Rückkehr von Paris 1948 bewirbt sich Peer vergeblich für eine feste Anstellung als Radiomitarbeiter. Trotzdem wirkt er bei diesem Medium über Jahrzehnte in verschiedensten Funktionen als Ansager, Redaktor, Schauspieler, Autor und Gesprächspartner mit. Für seine Beiträge erhielt Peer 1950 einen «Aufmunterungspreis» als Mitarbeiter, der «sich um radiophonische Formen bemüht»³⁹². Wie in den anderen Sprachgruppen der Schweiz erhält die

³⁹⁰ Peer III, in: *FL* 1976/2011:128. Verwendet «dimpersè / sondern» wiederholt in der Bedeutung von «però / aber».

³⁹¹ Cfr. dazu die Ausstellung *Dichter am Apparat. Literatur begegnet Film, Radio und Internet* im Zürcher Museum Strauhof vom 23.9.–29.11.2009.

³⁹² Peer SLA, B-3-RAD, Brief von Job 22.12.1950. Wichtige Promotoren für die Entstehung eines romanischen Radios waren der von 1932-1956 amtierende Direktor von Radio Studio Zürich Jakob Job romanischer Herkunft und sein Nachfolger, der Churer Adolf Ribì, der ab 1943 die Verantwortung für regelmässige Sendungen in romanischer Sprache übernahm. Cfr. dazu insbesondere Caviezel 1996. Zu Peers Beschäftigung beim Radio cfr. den Brief vom 29.9.1944 von Robert C. Ganzoni, Gründer und erster Präsident der CRR, den weiteren Briefwechsel zu Radio und TV in B-3 sowie die in der Datenbank der Fonoteca nazionale nachgewiesene Sendungs-

Literatur in den Anfangszeiten romanischer Radiosendungen sehr viel Raum, wird diese doch als eine der wichtigsten sprachgebundenen Ausdrucksformen verstanden. Neben dieser herausragenden Literaturpräsenz fällt auch ihre Varietät auf: von Schulfunksendungen und Würdigungen wichtiger Autor/innen zur Präsentation neuer Publikationen und zu zahlreichen Autorenhörspielen bis zu einer lebhaften und anspruchsvollen literaturkritischen Auseinandersetzung werden ganz unterschiedliche Beiträge gestaltet. Doch damit nicht genug, die Sendungen werden nicht nur mit einführenden Artikeln und begleitenden Textauszügen ausgestattet, auch nach der Ausstrahlung folgen in der Pionierzeit Kritik, Kommentare und Hörerbeiträge in der Presse³⁹³. Als offizielles Organ der schweizerischen Rundfunkgesellschaft ist die illustrierte *Schweizer Radio Zeitung*, resp. ab 1958 die Zeitschrift *Radio und Fernsehen* ein wichtiges Begleitmedium, in welchem gelegentlich an prominenter Stelle auch auf die rätoromanischen Sendungen hingewiesen wird³⁹⁴. Neben redaktionellen Arbeiten produziert Peer auch verschiedene Hörspiele, doch kann seinen Bemerkungen in der Korrespondenz entnommen werden, dass die Radiosendungen nicht nur ein positives Echo hatten. Auch an das Hörspiel mussten sich die romanischen Hörer offenbar erst gewöhnen:

Sehr geehrter, lieber Herr Direktor,
endlich ist mein Hörspiel doch soweit, dass ich es Ihnen zum zweiten Mal vorlegen kann. Ich habe mir die Bemerkungen des Herrn Tönjachen, durchdrungen von aller Verehrung, die ich für diesen liebenswerten Lehrer hege, mehrmals durch den Kopf gehen lassen. Er meint es bestimmt gut, doch glaube ich, dass er, wie so viele andere Romanen, dem Radio mehr Sympathie als wirkliches Verständnis entgegenbringt³⁹⁵.

sammlung. Die Aktivität Peers als Radio-Mitarbeiter geht bis zur Funktion des «Wunschkonzertonkels», die er jedoch distanzierend als «seltenen, etwas abwegigen Spass» bezeichnet, in: *Radio und Fernsehen*, 22.-28.8.1977.

³⁹³ Z.B. der Artikel Peers *L'inviern in poesias e chanzuns rumantschas*. Tschegn a l'emissiun dals 1. december a gnir, in: *FL* 28.11.1950 sowie seine Übersetzung von Ribis Beitrag *Davart nossas emissiuns pels Retorumantschs*, in: *FL* 10.8.1951.

³⁹⁴ Z.B. der illustrierte Artikel mit romanischen Gedichten verschiedener Autoren zu Peers Präsentation der *Musa Rumantscha* in: *RZ* Nr. 47, 1950:10-11, sowie die Korrespondenz dazu im Briefkonvolut zu Radio und TV, Peer SLA, B-3.

³⁹⁵ Für eine Übersicht der Hörspiele cfr. *Schweizerisches Theaterlexikon*, Bern 2005, s.v. «Andri Peer» und den Brief vom 26.11.1949 an Jakob Job, 1932-1956 in Peer SLA, B-3-RAD.

1966/67 gewinnt Peer mit dem von der Theatertruppe Culissa gespielten Hörspiel *Confessur cunter vögliä*, das in alle vier Landessprachen übersetzt wird, den dritten Preis in dem von der Abteilung Folklore von Radio DRS durchgeführten Wettbewerb. Die von Leta Semadeni ins Churer Deutsch übertragene deutsche Version *Bichtvatter wider Willa* wird von Lilian Westphal inszeniert, die italienische Übersetzung besorgt Giorgio Orelli (cfr. *Radio und Fernsehen* 21.-27.9.1969). Tatsächlich war das Genre Hörspiel ein wichtiger Bestandteil des radiophonen Kulturangebots und die Schweizer Schriftsteller wurden u.a. mit Preisen dazu ermuntert, für das Radio zu schreiben. Studiodirektor Job seinerseits publizierte in verschiedenen Tageszeitungen Artikel zum schweizerischen Autorenhörspiel, das illustren Beispielen im nahen Ausland folgen sollte (z.B. die bekannten Hörspiele von Ingeborg Bachmann und Wolfgang Borchert). Das Hörspiel ist denn auch die am besten erforschte literarische Form der Kulturarbeit im Radio³⁹⁶.

Andere Formen literarischer Radiosendungen aus dieser Zeit sind bisher weniger aufgearbeitet worden und müssten in ihrer Intention und Wirkung erst noch beschrieben und analysiert werden. Dank einer recht systematischen Archivierung durch Radio- und TV-Stationen und der Überspielung und Digitalisierung historischer Sendungen durch Memoria v und Fonoteca Nazionale kann heute anhand der erhaltenen Beiträge im Vergleich auch die medienhistorisch interessante Entwicklung in der Produktionsästhetik nachgezeichnet werden. Für die romanische Literatur kann zusammenfassend festgehalten werden, dass die Schriftsteller das Medium Rundfunk als massgebende und innovative Möglichkeit wahrnehmen, um die zeitgenössische Literatur aufzuwerten und zu vermitteln. In welchem Ausmass das Radio in den 1960er- und 1970er-Jahren als Institution der Erwachsenenbildung eingesetzt wird, zeigt unter anderem der erstaunliche multimediale Aufwand, den die engagierten Autorinnen und Autoren betreiben, um bei ihrem kleinen und einzigen Publikum das Interesse für die aktuelle Literatur zu wecken, seine diesbezüglichen Kenntnisse zu vertiefen und ihm die moderne Kunst insgesamt näher zu bringen. Ein gutes Beispiel dafür ist die von den drei Kritikern und Dichtern Hendri

³⁹⁶ Cfr. dazu z.B. die genannte Ausstellung *Dichter am Apparat* sowie die Rückschau auf die Tätigkeiten der SRG in: Theo Mäusli und Andreas Steigmeier (edd.), *Radio und Fernsehen in der Schweiz: Geschichte der Schweizerischen Radio- und Fernsehgesellschaft SRG 1958-1983*, Baden, hier + jetzt, 2006, insb. den Artikel von Nicole Gysin, *Qualität und Quote – Der Kulturauftrag der SRG*, 2006:239ff.

Spescha, Leza Uffer und Andri Peer betreute Reihe der Literaturkritik-Sendungen *Patnal – Sin stadera* (1969-1974): Die darin besprochenen Texte wurden jeweils in den romanischen Zeitungen sowie in der Zeitschrift *Radio und Fernsehen* vorabgedruckt, so dass die Hörerschaft diese während der Sendung vor Augen haben konnte³⁹⁷. Die detaillierte kritische Diskussion dauerte jeweils eine halbe Stunde, während der Autorinnen und Autoren vorgestellt und ausgewählte Texte vorgelesen wurden, um anschliessend von den Kritikern in ihren positiven und negativen Seiten ausgeleuchtet wurden. Dank dieser aufschlussreichen Lektüren können heutige Hörerinnen und Hörer, neben mediengeschichtlichen, sprachlichen, sozio-historischen und psychologischen Informationen sowohl die zeitgenössische Einschätzung einzelner Werke nachverfolgen, als auch die poetologischen Aussagen der drei Kritiker festhalten, die implizit immer auch ihr eigenes Schaffen in die Diskussion einbringen. Die Arbeitsmöglichkeiten am Radio animieren wie erwähnt die Autoren auch zum Schreiben und Entwickeln mediengerechter Gattungen.

Für unser heutiges Ohr sehr befremdlich tönt die kommentarlos Gedichtrezitation Andri Peers aus den 1950er-Jahren, die erst vor dem Hintergrund der kulturgeschichtlichen Tradition als «kodierte» Art der Literaturvermittlung nachvollziehbar wird³⁹⁸: Einerseits ist die Rezitation von Literatur, insbesondere von Dichtung, bekanntlich älter als deren Verschriftlichung. Doch auch im 18. und 19. Jahrhundert wurde die öffentliche Lesung sowohl von den Autoren selber als von professionellen Rezitatoren gepflegt, im 19. Jahrhundert etablierte sich die Rezitation, eine Koppelung von Stimme und Buch ohne Schauspiel, als eigenständiger Veranstaltungstyp des bürgerlichen Kulturangebots: Gegen Eintrittsgeld wurden auch Dramenvorlesungen im Salon abgehalten. Um 1900 wird das Rezitationsrepertoire auch auf die Aktualität ausgeweitet und so zu einer Distributionsform von Gegenwartsliteratur (cfr. dazu Müller 2007:29-37). Das Vorlesen und Rezitieren im Radio knüpft also an frühere Traditionen der literarischen Geselligkeit an, in denen die Sprechkunst eine grosse Rolle spielt. Im Tonstudio findet die körperlose Stimme schliesslich ihr ideales technisches Medium. Am Beispiel Kafkas zeigt Lothar Müller auf, dass gerade in der Phase der ersten technischen Aufzeichnungen diese vor-technischen Formen literari-

³⁹⁷ Es wurden Texte von Andri Peer, Cla Biert, Curò Mani, Gion Deplazes, Hendri Spescha, Jon Semadeni, Margarita Uffer, Theo Candinas, Toni Halter, Ludovic Hendry und Selina Chönz besprochen, für einen Überblick der Sendungen cfr. www.fonoteca.ch.

³⁹⁸ Cfr. z.B. die am 6.5.1955 ausgestrahlte Sendung *Andri Peer – Novas poesias*, nun in: Peer IV, 2008.

scher Vermittlung eine wichtige Rolle spielen und gewissermassen eine Übergangszeit vom Salon zum Rundfunk dokumentieren (cfr. Müller 2007). Dabei hatte sich Kafka selbst für die Praktiken des Vorlesens, Rezitierens und Deklamierens auch früherer Literaturepochen interessiert: Erst gegen 1800 hatte sich das leise, einsame Lesen verbreitete und die Sinnlichkeit der lesenden Stimme und des darstellenden Körpers verschob sich in die Einbildungskraft des Lesenden. Aus dieser Buchkultur ging ein Schriftmonopol hervor, das zwar eine Annäherung der geschriebenen an die gesprochene Sprache beförderte, den eigentlichen Zauber der Stimme aber zunehmend verdrängte. Durch die neuen Aufzeichnungs- und Speichertechnologien wurde das Schriftmonopol gebrochen und der moderne Autor erhielt neben dem Buch auch eine Stimme (cfr. Müller 2007:11).

Dass sich auch Peer mit Fragen nach der «richtigen Art» der Rezitation von Gedichten auseinandersetzt, ist ebenfalls seinen Schriften zu entnehmen. Beispielsweise kommentiert er einen diesbezüglichen Artikel im *Figaro littéraire* und merkt an, besser als alle Ratschläge sei allemal das gute Beispiel, denn die akustischen Feinheiten liessen sich schwerlich umschreiben. Zudem erinnert er sich an eine Auseinandersetzung anlässlich einer Rezitation von Beaudelaires *Fleurs du mal*: während Biert der Ansicht war, es müsste in trockenem, objektivem Ton gelesen werden, fand Peer, die Interpretation durch das laute Lesen beziehe gezwungenermassen die Prosodie mit ein:

Nus nu'ns vaivan brichafat inclets, perche schi'd ais vaira ch'ün nu sto «giovar» las poesias, schi voul üna buna interpretaziun tuottüna cha nus impegnan ils mezs da la vusch, da l'accent, dal tempo e da l'intunaziun ed a lair eliminar tuotta contribuziun persunala da quel chi recitescha, schi restessa l'ultim be il scumand da leger poesias ad ota vusch. (Peer II, 1957:62)

Diese Ansicht teilt auch Genette in seiner Feststellung, dass auch eine Lesung bzw. Rezitation durch die Betonung zur Interpretation wird (cfr. Genette 1987:372) und Vadé findet gar, dass das dichtende Ich durch die Rezitation eine zusätzliche Wertung erhalte, «le je poétique prend une valeur particulière dans la performance orale» (Vadé 1996:11-12). Vergleichen wir nun die gekünstelt und kultisch anmutenden Rezitationen Peers mit einer im Phonogrammarchiv

Zürich erhaltenen Gedichtlektüre Lansels von 1943³⁹⁹, ist leicht festzustellen, dass Peer auch in diesen Belangen, wohl in Anlehnung an anderssprachige zeitgenössische Beispiele, neue und einigermaßen «gewagte» Wege gehen wollte. Auch deshalb sind, trotz oder gerade wegen der dadurch ausgelösten Befremdung, diese Rezitationen auch in Bezug auf Prosodie und Auswahl für uns heutigen Hörerinnen und Hörer aufschlussreiche Zeitzeugen (cfr. auch Caduff 2010).

Seine Arbeit für die Rundfunkmedien hat Peer verschiedentlich kommentiert. Einmal kam ihm über Jahrzehnte diese Art von ausdrücklicher Ermunterung sehr entgegen und regte ihn zu weiteren Arbeiten an:

Viel Anregung und willkommener Ausgleich verdankt der romanische Schriftsteller dem Schweizerischen Radio, das immer stärker die romanischen Autoren zur Mitarbeit heranzieht. Über die Wellen von Beromünster gelangt die Stimme des romanischen Schriftstellers bis in die Stube auch des abgelegensten Bergdorfs; mancher Anreiz zu einem Buch, zu einem Theaterstück ging vom Radio aus. (Peer III, *LB* 1963/2011:158f.)⁴⁰⁰

Auch rückblickend bestätigt Peer den für viele Autoren wichtigen Aspekt der Radioarbeit, nämlich die Hoffnung, ein neues oder breiteres Publikum ansprechen zu können als durch das gedruckte Wort:

ED: Eu n'ha dit fingià al cumanzamaint cha eir il teater, il gö radiofonic til tainta – perche quai? Dà quai üna cumplettaziun tanter la prosa e la poesia?

AP: I dà pustüt ün access pro'l public plü viv e pü direct. Eu n'ha gnü la gronda *chance* da scriver ils prüms tocs radiofonics moderns, dal temp da Adolf Ribl, e da tils giovar cun meis camarads chi d'eiran in part apunta acturs fìch talentats, sco Cla Biert per exaimpel. E lura esa gnü dit eir cha no stopchan scriver tocs per la giuventüm, tocs plü cuorts cun üna

³⁹⁹ Cfr. Linsel auf der von RTR herausgegebenen CD *Top Memoria*. vol. 1, 2009, anlässlich der Verleihung des Ehrendokortitels an der Universität Zürich sowie auch weitere Gedichte, die über <http://www.peiderlinsel.ch> zu hören sind.

⁴⁰⁰ Cfr. dazu auch die Aussage von Piero Bianconi in Accrocca 1960:75: «Il mestiere dello scrittore non è agevole nel Ticino, minimo paese (di 180'000 abitanti) segregato dal resto della Svizzera per ragioni di lingua e cultura, dall'Italia per ragioni politiche [...]. Paese di scarse occasioni: troppi giornali politici, poche pubblicazioni culturali, per lo scrittore resta importante la radio [...]; pochi editori e timidi, smercio limitatissimo di libri.»

scenaria simpla, per chi gnia giovà daplù teater, quai chi'd es per furtüna uossa il cas. (Denoth 1982)

Nach den Erfahrungen umfassender Medienpräsenz in den 1950er-Jahren, ist es nicht weiter erstaunlich, dass sich Peer bereits im Tagebuch von 1974 über die wegen fehlendem Widerhall unbefriedigende Radioarbeit beklagt:

Eu'm rend quint quant pac cha la lavur radiofonica cuntainta. Chi's parderscha bain o mal l'emischium, i nu's sainta chi chi taidla (eu di «sainta», na «sa»). Üna jada d'eira il radio sensaziun; i's giaiva our d'chasa per tadar, i's discutaiva emischiums; hoz es quai be üna logoröa d'infuormaziuns. [...] Il concert vain tatlà sco chi's fa la duscha, il toc radiofonic taidlan quels pacs chi s'interessan per quist gener litterar o quels chi han dervi per cas l'apparat e's laschan tschüffer. Pakischma reacziun o ingüna, dimena, pigliond oura dal redactur chi vaiva acceptà teis toc, ingün indiz. Dimena nu sast, scha tü est intivà bain, hast fat vibrar üna corda, hast dervi bavun in ün'orma cuntriada. Quai chi't dess tschaffar da cuntinuar, da sviluppar teis instrumaint. (Peer II, 1982:135)

Neben seinem Wunsch nach Austausch mit dem Hörer und Leser als Impuls für das weitere Schaffen (dazu 4.1.) umreist Peer in diesen Zeilen ein Kapitel erlebter Mediengeschichte: Als Radiomitarbeiter genoss er anfänglich, trotz dem beträchtlichen Aufwand für die Sendungen, die grosse Aufmerksamkeit, die ihm und seinem Werk entgegengebracht wurde, wie offensichtlich auch die lebhafte Auseinandersetzung nach der Ausstrahlung. So wie Hörerinnen und Hörer zu Nachbarn oder Verwandten gingen, um eine Sendung zu hören, war auch der betriebene Presseaufwand für die einzelnen Sendungen verglichen mit heutigen Bedingungen beeindruckend (cfr. z.B. die Dokumentation zur Hörfolge des 100jährigen Jubiläums der Erstbesteigung des Piz Bernina 1950, Peer SLA, D-2-e)⁴⁰¹. Zwei Jahrzehnte später war das Radio in jedem Haushalt zu finden. Die Hörgewohnheiten hatten sich verändert, nach der exklusiven Aufmerksamkeit – wie bei einem Vortrag oder Theaterabend – in den Anfangszeiten, gewöhnte sich das Publikum allmählich daran, das Radio als einen programmunabhängigen, tätigkeitsbegleitenden akustischen Hintergrund einzusetzen. Dies musste den Radiomacher verständlicherweise enttäuschen. So hat Peer 1974 den Eindruck, die Zeitung sei ein besseres Medium zur Kunstvermittlung, weil die

⁴⁰¹ Cfr. dazu auch Markus Drack (ed.), *Radio und Fernsehen in der Schweiz. Geschichte der Schweizerischen Rundpruchgesellschaft SRG bis 1958*, Baden, hier + jetzt, 2000.

Leute für die Lektüre immerhin eine gewisse Konzentration, mit aktiverer Rezeption, aufbringen müssten (cfr. Peer II, 1982:135). In seinem Artikel von 1983 zum *Schweigen des Publikums* stellt Peer nochmals fest, dass auch gewissenhafte Medienschaffende bei Radio und Fernsehen viel eher mit Kritik als mit positiven Rückmeldungen konfrontiert würden (cfr. Peer III, *sfd* 1983/2011:218ff.).

4. Auseinandersetzung mit Publikum und Kritik

4.1. Autor und Leserschaft

Für jegliche kreative Aktivität spielt bekanntlich das kulturelle Umfeld im weitesten Sinn eine wichtige Rolle. Dazu gehört auch die Auseinandersetzung zwischen Autor und Publikum, die sich gerade in einer kleinen und überblickbaren Kulturgruppe wie der bündnerromanischen Gesellschaft gut nachvollziehen lässt. Diese Auseinandersetzung mit der Kritik kann neben den oben dargelegten Äusserungen Andri Peers zur Schreibpraxis (Kap. 2) und seinen Gedanken zur Poetik (Kap. 3) als eine weitere grundlegende Komponente in der Dynamik seiner Entwicklung einer modernen, rätoromanischen Lyrik bezeichnet werden. Die drei Bereiche lassen sich auf das bekannte, dreiteilige, literarische Kommunikationsmodell übertragen, in dem ein Sender einem Empfänger eine Mitteilung übermittelt. Beziehen sich dabei die Schreibpraxis und die Poetik auf den senderbezogenen Teil der literarischen Kommunikation, soll nun im Folgenden der adressatbezogene Teil dieser Kommunikation aus der Sicht sowohl des Autors als auch seiner Kritiker thematisiert werden. Ausgangspunkt auch dieses letzten Kapitel sind einige Gedichte Andri Peers zum Thema. Anschliessend werden Aspekte der Interaktion zwischen Dichter und Publikum in einer chronologischen Sicht der Rezensionen zu seinem lyrischen Werk dargestellt.

Die literarische Kommunikation wird üblicherweise als eine Einweg-Kommunikation gesehen (cfr. z.B. Segre 1999:5ff.), bei der Schreibende und Lesende nicht gleichzeitig aktiv sind und oft sogar unterschiedlichen Zeitepochen angehören. Wie bereits dargelegt, hat Peer durch sein lyrisches Schaffen in rätoromanischer Sprache auch eine Erneuerung der literarischen Parameter der Kleinsprache angestrebt. Im Bewusstsein, dass er mit seinem Werk den Erwartungen vieler seiner möglichen Leser nicht entgegen kam, versuchte er unter anderem, durch direkte und indirekte Leserlenkung deren Vorstellungen von Lyrik bewusst zu verändern. In der vorliegenden Studie interessieren deshalb, entgegen der üblichen Sichtweise, gerade die Rezeptionsmechanismen der Zeitgenossen und ihr eventueller Einfluss auf die weitere Gedichtproduktion. Auf der Seite der Leserperspektive sollen einmal wichtige Beurteilungen und Einschätzungen von Peers Lyrik vor allem zu seinen Lebzeiten erfasst werden. Es stellt sich dabei die Frage, ob diese Reaktionen auf seine Gedichte Peers Art

zu schreiben über die Jahrzehnte verändern konnte. Grundlage für diese Analyse sind neben Peers dokumentierten Aussagen sowohl publizierte Rezensionen und Kritiken als auch im Nachlass überlieferte Äusserungen spezifischer Leser im direkten Austausch mit dem Autor. Kaum nachzuzeichnen ist hingegen die mündliche Diskussion. Da weder die Kritiker noch die allgemeine Leserschaft durchwegs gewillt waren, den schulmeisterlich-auktorialen Konzepten und Strategien Peers zu folgen, konnte auch die Polemik nicht ausbleiben.

4.1.1. Metaphern im poetischen Rezeptionskommentar

4.1.1.1. *Il chomp sulvadi*

Während Andri Peer unermüdlich versucht, mit seinen vielseitigen Artikeln und Radiosendungen seinen literarischen Standpunkt darzulegen und das Publikum in Sachen romanische Literatur und Dichtung weiterzubilden, zeichnet sich in den privaten Schriften seit Anbeginn seines Schaffens auch ein Hang zur Enttäuschung, Resignation und gar Verbitterung über mangelndes Interesse und mangelnde Anerkennung für sein literarisches Schaffen ab. Sogar in verschiedenen seiner publizistischen Aussagen zeigt sich eine abschätzige und negative Einstellung zum Publikum, einen poetischen Ausdruck finden solche Ressentiments aber hauptsächlich in den beiden späten Sammlungen *La terra impromissa* (1979) und *Ils ons vantüraivels* (1985). Ein Gedicht, das Peer verschiedentlich und an prominenter Stelle publiziert, ist das erstmals 1975 in der gleichnamigen Sammlung erschienene *Il chomp sulvadi*:

Il chomp sulvadi (1980/2003:361)

Ourasom il rutitsch
at spenna il vent
in uondas d'or.

Chomp sulvadi,
meis frar scugnuschü.
Eir tü
madür cun tias
spias invanas.

Der wilde Acker (1980:11)

Am steinigen Bord
legt dich der Wind
in goldene Wellen.

Wilder Acker,
mein verkannter Bruder.
Auch du
gereift mit deinen
vergeblichen Ähren⁴⁰².

5

⁴⁰² In der postumen Gedichtsammlung von Camartin hat Herbert Meier die letzten Verse verändert: «Auch du / bereit zur Ernte / mit deinen Ähren für nichts», Peer 1988:75.

Als Gruss oder als Motto stellt Peer das Gedicht sowohl in der Kunstedition *Vainchot poesias* mit Serigrafien und Zeichnungen von Camille Graeser von 1977 als auch in der letzten zweisprachigen Edition *Refügi* von 1980 mit der deutschen Übertragung von Herbert Meier an den Anfang der Sammlung.

Wie Peer auf zwei Arbeitsmanuskripten festhält, weist die Entstehung dieser Verse vorerst nicht auf eine meta-poetische Konzeption hin, diese scheint vielmehr einer assoziativen Eingebung nach längerer Arbeit an einem 1969 begonnenen und 1974 aufgegebenen Liebesgedicht zu folgen: Auf dem Manuskript vom 30.7.1974 schreibt er: «versiun bandunada e rimplazzada cun ün'otra», auf dem Manuskript vom nächsten Tag, dem 31.7.1974, steht dann ein bereits weit gediehener Entwurf des uns bekannten Gedichts unter diesem Titel. Auf diesem Blatt notiert er, wohl ebenfalls nachträglich: «d'ün'idea (bod be il titul)». Folgen wir dem in den Materialien nachgewiesenen Schreibprozess (cfr. 2.4.5.), wird diese zweite Version sodann bereits mit einer einzigen Überarbeitung fertiggestellt. Auf Grund einer Korrektur Bierts wird «champ» in der neueren unterengadinischen Schreibweise zu «chomp». Erst auf dem Weg zur Publikation wird das Nomen «früjas» im Manuskript mit «spias» in der ersten Druckfassung ersetzt. In der Veröffentlichung von 1977 kommt dann noch die Segmentierung in zwei Strophen hinzu. In einer Anmerkung für eine öffentliche Lesung notiert Peer:

Quista lectüra ais üna confessiun, sco ch'Els s'han dalunga inaccorts. Perquai darà'la eir il titul a la collecziun. Episoda aint il tren ingio cha l'a[...] muossa dindet our da fnestra dschond cun sia duonna – guarda là il chomp sulvadi – Eu crai cha dal rest tuot saja cler. Il destin favuraivel a nus uffants dal sulai e la greiva luotta per gnir inolet, per gnir arcugnuschü in nos messadi legitim. (Peer SLA, A-1-z, [1975])

Die im Gedicht beschriebene Landschaft scheint nicht weit entfernt von derjenigen zu liegen, die in den erwähnten Mähergedichten und -erzählungen Peers evoziert wird (dazu 2.2.1.). Davon lässt sich ableiten, dass sich Peer im Gedicht *Il chomp sulvadi* auf einen nicht mehr kultivierten, abgelegenen Acker auf einer sonnigen Terrasse im Unterengadin bezieht. Die Frage nach der zeitweiligen existentiellen Notwendigkeit solcher nicht besonders ertragreichen Äcker «ourasom il rutitsch» / «am steinigen Bord» eröffnet denn auch eine kulturhistorische Interpretationsebene, in der es um die Beschaffung der lebensnotwendigen Grundnahrung, dem täglichen Brot, geht. Bereits das Nomen «rutitsch», das auch mit «Neubru» übersetzt wird, weist darauf hin, dass dieses Terrain zu

dem nur in Notlagen als Ackerland kultivierten Boden gehört⁴⁰³.

In der ersten Strophe des *Chomp sulvadi* ist der beschriebene Gegenstand noch nicht genannt. Die erste Lektüreassoziation zum Verb «spenna» lenkt die Erwartung der Leserin oder des Lesers in Richtung von flatterndem Frauenhaar, diese wird von den «uondas d'or» unterstützt. Gleichzeitig verweist das Verb auf einen möglichen Zusammenhang mit der «penna», der Schreibfeder (dazu 2.1.1.), also auf einen meta-poetischen Aspekt. Erst der erste Vers der zweiten Strophe nennt das Gegenüber, auf das sich die erste Strophe bezieht, das Motiv der Ähre folgt im letzten Vers. Diese ist bekanntlich ein oft verwendetes Symbol, einmal für Wohlstand und Reichtum allgemein, dann auch für die antike Muttergöttin Demeter und später in der christlichen Kunst für die Gottesmutter Maria. In biblischen Texten spielt das Korn als Symbol ebenfalls eine wichtige Rolle, etwa als allgemeiner Platzhalter für «Nahrung», als Vergleichsobjekt in den Gleichnissen Jesu (z.B. Matthäus 13) oder in einer übertragenen Bedeutung als ein Bild für das Gotteswort im Sinn geistiger Nahrung. In der Dichtung Andri Peers gehört die sich im Wind wiegende Ähre zu einer vernetzten Topik für die poetische Inspiration, die seit dem Gedicht *Mumaint creativ* im Jahr 1948 – «il ninar dad üna spia» – im ganzen Werk präsent ist⁴⁰⁴. Mit anderen Worten, das Motiv stellt auch einen wichtigen intratextuellen Bezug zum meta-poetischen Diskurs und der zentralen Bedeutung der Lyrik als geistige oder gar spirituelle Nahrung dar. Mit der Kontextualisierung von Kulturlandschaft und poetologischem Diskurs ergänzt Peer also nochmals ein wichtiges thematisches Feld seiner Dichtung. Nun nimmt aber dieses Gedicht eine für den Kontext bei Peer ungewohnte Wendung: während das Umfeld des Wind-Ähre-Haar Topos in früheren Gedichten von inspirativer Vorfreude geprägt ist, wird im *Chomp sulvadi* die Nutzlosigkeit der Produktion sowohl des Ackers wie des Dichters beklagt. In Übertragung der Bildersprache könnte dieser Gegensatz etwa so

⁴⁰³ «Rutitsch» ist eine selten verwendete Bezeichnung, im DRG wurde das Wort noch nicht beschrieben. Aus der Institutsdokumentation geht für das Engadin ein Nachweis vor allem für die Dörfer des Unterengadins hervor, Melcher erwähnt die Form auch für das Oberengadin, *<RUPTICIU. Ein Nachweis für die neuere Literatur findet sich für Reto Caratsch, Andri und Oscar Peer sowie für Duri Gaudenz. Wie die folgenden Beispiele zeigen, denkt Peer beim Korn generell an den in der historischen Berglandwirtschaft grundlegenden Roggen und stellt damit einen konkreten Bezug her zur Kulturgeschichte seines Tals.

⁴⁰⁴ Cfr. z.B. «Per üna poesia nu voula bler / [...] / O fors'üna spia inclinada / chi paisa vers la fin da la stà / o'l vent [...]», in: *Clav da la poesia* in *ASR* 1954-55:191. Zu dieser Metaphorik cfr. auch Riatsch 2006:186ff.

verstanden werden, dass zwar die poetische Schöpfung Freude bereitet, dass aber das Erzeugnis seiner Bestimmung der körperlichen bzw. der geistigen Sättigung nicht zukommt⁴⁰⁵. Das Problem der unbefriedigenden Rezeption wird mit ähnlicher Metaphorik auch in weiteren Gedichten angesprochen, im oben besprochenen *Prada maigra* etwa wird davon ausgegangen, dass die Gedichte vielen Lesenden Mühe bereiten.

Die Parallelisierung und Ergänzung der wogenden Ähren mit erotisierendem, duftenden Frauenhaar fällt in verschiedenen Peer-Gedichte mit diesem vielseitig interpretierbaren Motiv auf, etwa bei der Verwendung des Adjektivs «blond» in der Beschreibung für die Ähre im Gedicht *Segns dascus*, «illa sgrischida blonda d'üna früja» (1955/2003:83, dazu 2.3.2.3.). Im Gedicht *Cumpagnia* wird der Vergleich mit dem Haar des wohl ebenfalls blonden, jungen Mädchens ausgedeutet, «sia chavlüra / sco ün vent in früjas da sejel» (1963/2003:183), wobei die Assonanz von «früja» und «chavlüra» dem Dichter sicher entgegenkommt⁴⁰⁶. Weitere Beispiele finden sich in den Gedichten *Dumonda*, «Teis chavels / sbaluonzchan, / früjas blondas / perfin scha tü nu squassast / il cheu» (1979/2003:343) und, mit lockerem Zusammenspiel der genannten Elemente, in *Leivsen*, «dormast fors'aint il gran / blond suot il clergluna. [...] culla schocca per ajer, [...] üna spia madüra in bocca.» (1969/2003:224-225). Das duftende Frauenhaar im Wind ist auch in weiteren meta-poetischen Gedichten gegenwärtig, beispielsweise in *Sirena* (dazu 2.3.4.2.).

Ergänzend zu dieser rekurrenten Ährenmetaphorik innerhalb von Peers Werk ist im Gedicht *Il chomp sulvadi* der intertextuelle Dialog des *Chomp sulvadi* mit einigen Versen von Luisa Famos sehr gegenwärtig. Die meisten Berührungspunkte ergeben sich zu ihrem Sommergedicht aus dem 1974 publizierten Zyklus *Saschuns*: Die Ähren des reifen Kornes wogen im Wind, das dichtende Ich bezeichnet sich selbst als Acker, bringt also die von der glühenden Sonne gereifte Frucht hervor, ganz ähnlich wie in Peers *Fnada* (1963). Doch auch zu weiteren Gedichten ergeben sich Kontaktpunkte:

⁴⁰⁵ Cfr. die Ähnlichkeit in Bezug auf das Brot in *Lecziuns utuonals* (II), «Penduosas spias / da sejel, / nu farai fias / aint il spejel / da fotografias, / cha massa blers / mouran invan. / Dat gran! / Dat pan!» (1984/2003:394).

⁴⁰⁶ Cfr. auch «früjas blondas» in *Civitavecchia* 1960/2003:157-159. In anderen Gedichten wird die Blondheit auch ausgesprochen, z.B. in *Salastrains* oder in *Cumgià*, «Fingia at tschüffa l'ester vent, / ta barcha mütscha, leid'e blonda», cfr. dazu die Interpretation von Andry 2008:156ff. sowie die Besprechung in Riatsch 2008:172.

Stà (Famos 1974/1996:68)

Eu sun il champ
 Mas spias uondagian
 Sulai arda lasura
 Plan sieu madüra meis gran.

Eu nu sa sch'eu sun buna (Famos 1974/1996:84)

Da ramassar
 Tuot las spias
 Da meis champ
 Da liar tuot las mannas
 Per tai
 Ant cha'l sulai
 Va adieu.

Bei Famos hat, auch statistisch betrachtet, das Korn als poetischer Bildspender einen prominenten Platz. Das dichtende Ich setzt sogar zu einer diesbezüglichen Erklärung an, ist es doch unter der Augustsonne zur Zeit der Roggenernte geboren und dem Sternzeichen des Löwen unterstellt (cfr. Famos 1996:60). Camartin stellt fest, man könne Famos' Werk «nicht ganz von der gnadenlosen Kürze ihres Lebens trennen» (Famos, 1996:133), die bisherige Interpretation dieses Werks ist denn auch stark vom biographischen Ansatz geprägt. So ist man versucht, das zweite, oben zitierte Gedicht «*Eu nu* sa...» mit dem Wissen der Autorin um Krankheit und drohendes Ende in Zusammenhang zu bringen. An den poetischen Bildern ändert dies allerdings nichts, es ist evident, den Acker auch als poetisches Produktionsfeld zu verstehen. Die Frage, die das dichtende Ich beschäftigt, ist diejenige nach den eigenen Fähigkeiten, die es ihm ermöglichen sollen, die Ernte rechtzeitig einem Du darzubringen. Im Gedicht *Stà* geht es ebenfalls darum, dass das Korn unter guten Bedingungen reife, also sozusagen um produktionsseitige Anliegen. Auch auf der konkreten Inhaltsebene gibt es keine Frage nach Nutzen und Absatz des Korns.

Angesichts der Publikationsdaten ist man versucht, gerade wegen der Omnipräsenz des Korns bei Famos, *Il chomp sulvadi* auch als poetischen Abschied Andri Peers von der 1974 verstorbenen, befreundeten Dichterin zu lesen⁴⁰⁷.

⁴⁰⁷ Für die publizistischen Würdigungen in deutscher und in romanischer Sprache 1974 und 1975 sowie die Schulfunksendungen 1977 und 1979 cfr. die Angaben in der online-Bibliographie.

Auch hier, ähnlich wie bei den von Riatsch hervorgehobenen intertextuellen Bezügen zur Dichtung von Luisa Famos (cfr. Riatsch 2010:128ff.), stellt Peers rezeptionsseitige Antwort auf Famos Erntegedichte «eine Korrektur ins Negative» dar. Allerdings ist seine bildhafte Aussage über das fehlende Interesse an Dichtung angesichts des Grosserfolgs von Famos Versen bis in die heutige Zeit kaum zu verallgemeinern, und auch in Bezug auf seine eigenen Arbeiten nicht wirklich objektivierbar, wie weiter unten gezeigt wird.

4.1.1.2. «aint il cour / da mia suldüim»

Eine wiederholt thematisierte Problematik Peers, in der emotionale und literarische Aspekte zusammenfliessen, ist sein Leben ausserhalb Graubündens. Einen Versuch, seine Sehnsucht nach der Herkunftsgemeinschaft und die daraus resultierenden Missverständnisse zu erklären, macht er mit der Publikation von Tagebuchnotizen:

Ura sumbrivainta.

Cun avdar dalöntschi da l'intschess prüvâ dschermuoglia in nus üna curiusa planta d'abandun chi va creschind e's spisgiainta d'amur ed ödi ed ais a la fin plain fluors e spinas. Nos cuntgnair be chaprizis e sflamgiadas, be aspras svoutas e lungs taschairs contuorbela noss amis e parschenda in els dulurusas malinclettas. Els ans nomnan glünatics, vanitus, ingüsts, intant cha nus eschan be ün pa sulets, malcuntaints e trists da gnir invludats. Perche cha noss peis ans hajan pür portats dalöntschi: il cour ais restà casü. – (Tagebuch 1955, in: Peer II, 1957:65)

Das Dilemma zwischen «bleiben», «gehen» und «zurückkehren» und die Darstellung des traditionellen Heimwehs der Rätoromanen wird auch bei Peer zu einem literarischen Thema verarbeitet (cfr. dazu Riatsch 2010). Dass es sich hier nicht nur um ein privates Problem handelt, zeigt sich auch daran, dass die Abgewanderten regelmässig mit dem Vorwurf konfrontiert werden, sie lebten im «Unterland», weil es dort einfacher sei und weil sie dort mehr verdienten. In der satirischen Zeitschrift *Il Chardun*, die Peer gelegentlich auch zu ihren Mitarbeitern zählen kann, wird ihm zudem persönlich vorgeworfen, er ziehe zu viel Profit aus seinen Gedichtpublikationen⁴⁰⁸. Die in der Region Niedergelassenen

⁴⁰⁸ Cfr. rifa, alias Rico Falett, in: *Il Chardun*, 3, 1976:22.

unterstreichen wiederholt, man habe es überhaupt nicht nötig, sich von solchen Weggezogenen belehren zu lassen, denn die Weiterexistenz des Romanischen hänge grundsätzlich nur von den Zurückgebliebenen ab, während die Migranten meinten, aus ihrem Standpunkt könnten sie in der Region und ausserhalb einiges für die romanische Kultur bewegen. Diese bereits in den 1950er-Jahren aktuelle Diskussion⁴⁰⁹ wird u.a. in der öffentlichen Korrespondenz zwischen Cla Biert und Duri Gaudenz unter dem Titel *Quels chi van e quels chi stan* Anfang der 1970er-Jahre fortgeführt (cfr. *FL* 1971, Nr. 4-16), auf die wiederum verschiedene polemische Beiträge folgen⁴¹⁰.

Auch zu diesem Aspekt des Regionalismus hat T.S. Eliot Klarsicht gezeigt, er erwähnt unter anderem ausdrücklich, bekanntlich hätten erfolgreiche Auswanderer manchmal übertriebene Gefühle für ihre Herkunftsregion⁴¹¹. Die im spezifisch bündnerischen Kontext als einzigartig gesehene Konstellation der *randulins* scheint demnach bis zu einem gewissen Grad auch zu einem allgemeineren Phänomen zu gehören.

Wie oben erwähnt, gehört die Einsamkeit des suchenden Dichters jedoch auch zu den Attributen des modernen Künstlers, eine Problematik, die namhafte Autoren vielfach thematisiert haben, Eugenio Montale beispielsweise in seinem Essay *Sulla poesia*: «Certo, la solitudine riesce dura ai poeti, condannati a non intendersi neppure tra di loro. Ma solo da coteste angustie può riscattarsi la loro poesia» (1931, cit. aus 1976:557). Wie er im Gedicht *Bsögn dal poet* feststellt, gehört auch für Peer bereits in jungen Jahren die Einsamkeit zum Dichterdasein: «ed esser ad iminchün frar / e restar tuottüna sulet / quai tocca al poet» (1955/2003:80, cfr. 2.1.1.). Im Gedicht *Il poet sulvadi* verweist er auf den Wider-

⁴⁰⁹ Cfr. u.a. das Gedicht von Armon Planta *Al randurel sentimental la risposta dal passler fa mal* in *SP* 10, 1956, nun in Planta 1973:22.

⁴¹⁰ Z.B. NB, alias Niculin Bischoff, reagiert mit einer saftigen Satire: «Id eira üna jada ün charbesch chi appartgnaiva pro üna scossa d'bescha. Las pas-chüras stippas e maigras, ingio cha la scossa as saduollaiva t'il d'eiran massa stantusas. Perquai ha'l bandunà sa scossa. / Id el es i sün las staffas planivas e grassas da l'otra vart da la val. Be per chaschun da la sandà, cur cha las tschieras e las sumbrivas t'il turmantaivan, gniva'l nan sülla spuonda maigra, ma sulaiiva, as recrear. / Id el clomaiva bler: «bä, bää!» da cavia nan. / El as faiva pissers cha seis concharbeschs nu sapchan plü far «bä» per quel di ch'el vulaiiva tuornar. / Pover charbesch!» In: *Il Chardum* 1, 1971:28. Dazu später nochmals Biert 1977 und Peer II, 1985, cit. 4.1.2.2.

⁴¹¹ Cfr. Eliot 1948/1976:128, die zitierte Anmerkung ib.: «It is not unknown, however, that the successful selv-exile sometimes manifests an exaggerated sentiment towards his native region, to which he may return for his holidays, or to enjoy the affluent retirement of his declining years.»

streit der Gefühle zwischen Einsamkeit und Fröhlichkeit: «Tü croudast da suldüm in allegria» (1951/2003:53). Die einsamen Bemühungen des Dichters, die Gefühle seiner Zeitgenossen anzusprechen, erwähnt Peer auch in seinen Artikeln:

La poesia sto tschantschar la lingua dals contemporans, sto clomar in els alch ch'els approuvan cun lur vita, sto ils tschüffer [...]. Mo quels chi's rischan sün sendas novas ston ir sulets; els passan per experimentaders perguajats o per imitaduors da models esters e tschüffan brav giò per las piclas [...] Üna litteratura chi resta salda moura, ais morta, quel chi rischa la poesia, rischa tuot. (Peer III, *FL* 5.3.1963)

In diesen *Impissamaints* zum fünfundzwanzigjährigen Jubiläum der romanischen Nationalsprache kommen verschiedene Aspekte zum Ausdruck: Peer streicht hervor, dass altertümlich gewohnheitsmässige Texte diejenigen Zeitgenossen, welche sich an Neuem erfreuten, nicht wirklich zu packen vermöchten, betont aber auch, eine Suche nach einem zeitgemässen Ausdruck sei einsam und erst noch oft von negativen Reaktionen begleitet. Die Überzeugung, eine Literatur müsse sich gezwungenermassen in der Zeit verändern, wolle sie nicht sterben, entspricht dem dazu passenden dichterischen *credo*, das mit dem Wagnis des Nicht-verstanden-werdens und der Ablehnung verbunden ist⁴¹². In seiner Präsentation des Schamser Dichters Curo Mani greift Peer dessen Vergleich auf zwischen dem einsamen Fischer am nächtlichen See mit einem (Briefe-)Schreiber, der vergeblich auf Antwort wartet⁴¹³: «Die Einsamkeit waltet auch im Gedicht des Fischers, der am Abend spät am schwarz daliegenden See unter einem mondlosen Himmel fischt [...] mit kalten Fingern und leerem Herzen» (Peer III, *LB* 1966/2011:89). Während diese Einsamkeit des Schreibenden in den früheren Texten scheinbar mit Gelassenheit beschrieben wird, bringt Peer die Empfindung in späteren Gedichten auch mit Frustration oder gar Bitterkeit in Verbindung, wie im Gedicht *Scrivonda*, wo sich der Autor auch vom Kritiker allein gelassen fühlt (1980/2003:363, dazu 2.1.2.), oder in *Riva dal mar*.

⁴¹² Cfr. dazu auch das Gedicht *Als contemporans* (1975/2003: 267-268) sowie unten.

⁴¹³ «Aschia spetga'l / sanzurs or digl lai – / sco egn ca â scret / a bisseg'egna breav...», *Pastgeader sulet*, in: Mani 1991, cit. in Peer 2011:166f.

Riva dal mar (1975/2003:270)

- Teis corp ais mia cuntrada
sacrala.
Tias chommas aivras
d'impromischium,
5 ils peis chi noudan aint il sablun,
teis flanc üna fuorcla
d'increschantüm,
teis sain püras cupolas
vers il sulai.
- 10 Balaister tendü il cundun,
üna culuonna il culöz.
Il vent dal mar as sgrischa
illa savur da tia chavlüra.
- 15 O inscunter da lingias,
curtels da la glüm,
minz amar
aint il cour
da mia suldüm.

In diesem erotischen Gedicht wird mit (Binnen-)Reim, Homophonie und Leserwartungen gespielt: «dal mar» reimt sich auf «amar», «lieben», worauf der Anfang des Gedichts hinsteuert, es endet aber überraschend und schwer verständlich auf «amar», «bitter». Über das oben thematisierte Motiv des duftenden Frauenhaars und der «Begegnung der Linien» lässt sich allenfalls ein Bezug zu einer meta-poetischen Lektüre erschliessen, wie sie ganz ähnlich in dem Cla Biert gewidmeten Gedicht *Uliss* angedeutet wird, wo die Spuren der Brandung auf dem Sandstrand mit dem Schreiben in Zusammenhang gebracht werden: Das Meer schreibt seine Verse auf das Ufer und streicht sie wieder durch: «Invia, innan / scriva il mar / seis vers / sülla riva / e'ls stricha tras / cun trattas / da schima» (1979/2003:350, dazu 4.2.1.1.). Die leuchtenden Linien auf dem Frauenkörper, verglichen mit leuchtenden Messerklingen, scheinen also Assoziationen zum Schreiben und zur Intellektualität zu wecken und verdrängen die Erotik durch Gefühle von Bitternis und Einsamkeit. Hier wird der Dichter wohl zum Verzweifeln, wie in *Ars poetica*, den die Liebe bestraft, «... ün disperà / cha l'amur chastia» (1985:2003:419).

Im Gedicht *Scrivonda*, wo explizit auf die neuere Theoriebildung im Bereich der Kunst- und Literaturwissenschaft Bezug genommen wird, zeigt Peer sehr offen eine Verunsicherung der späteren Schaffenszeit. Vielleicht lässt sich aus diesem Gedicht ableiten, dass, nach einer jahrzehntelangen Identifikation mit dem Schöpfergott humanistischer Tradition, die «allgemeine Entzauberung der künstlerischen Kreativität» durch neuere Kunsttheorien das grundlegende Selbstverständnis des schaffenden Autors in Frage stellt (cfr. Ingold 1992, cit. 1992:362).

4.1.1.3. «teis ögls guerschs / sün meis vers»

Während die Einsamkeit des schaffenden Künstlers ein gängiges Motiv der Moderne ist, erstaunen in den beiden genannten Sammlungen bei Peer verschiedene Gedichte, die eine weiter gehende Problematik in der Beziehung zwischen Autor und Publikum vermuten lassen. In Ergänzung des oben gesehenen Vergleichsfelds der Kornproduktion wird im Gedicht *Offerta* (¹1979/2003:311) der Schreibtisch als Altar dargestellt, auf dem das schreibende Ich seine Ernte den Göttern darbringt, welche jedoch missgünstig scheinen und das Rauchopfer nicht annehmen. Dem Ich geht diese Ablehnung so nahe, dass es darob selbst mit den Ähren verbrennt:

Offerta

Mia maisa ais
meis utêr –
Qua fetscha mias
offertas
5 als dieus malscuiduoss
ed ard cun mias
aignas spias.

In diesem kurzen Gedicht reimt sich «mias» zweifach mit «spias» im Reimschema abcdecc, «mia» ist zudem das erste Wort im Gedicht. In einer Umkehr des Reimdiphtongs -ia- verbindet sich der Diphtong -ai- von «maisa ais» in V. 1 mit «aignas» in V. 7. Es entsteht so auch auf der lautlichen Ebene eine Zugehörigkeit zwischen dem Ich, dem Eigenen und den Ähren. Eine zweite Anreihung lautlicher Entsprechungen mit -e-Vokalen verbindet die Lexeme «meis utêr»,

«fetscha» und «offertas», eine dritte mit -o-Vokalen «dieus malscuiduoss»⁴¹⁴. Die göttliche Missgunst kann als schicksalshafte Begründung oder als Ergänzung der menschlichen Ablehnung im Gedicht *Il chomp sulvadi* gesehen und mit einer Reihe weiterer Gedichte in Zusammenhang gebracht werden, in denen sich das Ich nicht nur abgelehnt sondern regelrecht verfolgt und bedroht wähnt: Im Gedicht *Fügia* beispielsweise folgen die Gegner geifernd der Duftspur seiner Schrift, um ihm Fehler nachzuweisen, «Mia scrittüra / lasch'inavo / ün fastizi / chi fladunan / inguords. // I'm sbavan davo / per am traplar / aint il fal – » (1979/2003:319). Im Gedicht *Defaisa* ist ebenfalls von einem imaginären, feindlichen Kollektiv die Rede, welches auf Stehlen und Plündern aus sei, um sich dann öffentlich mit dem Raubgut zu brüsten, « malvivaints / chi voulan entrar, / plündriar e divolar, / e's fan lura da gronds / cun lur praja / ingio chi be agraja » (1985/2003:425). Das dichtende Ich reagiert darauf mit Gegenaggression, indem es sich verschanzt, wie der Vergleich mit der mittelalterlichen Burgwehr nahelegt. Gut bewaffnet freut es sich auf die Begegnung mit den «margnacs / cun lur tscharvè plain cacs – / co chi sadajan sainza pos / sur il foss, / culla splemgia chi starnüda!», mit den verdriesslichen Trotteln mit nichtsnutzigem Hirn⁴¹⁵. Im Gedicht *Sfida* wird nicht von einem Kollektiv «i» berichtet, sondern direkt ein «tü» angesprochen, das unter schlechtem Einfluss die Verse mit schielenden, giftigen Blicken beurteile, «Teis ögls guerschs / sün meis vers» (1985/2003:438).

Diese drei Gedichte zeichnen sich durch eine *enumeratio* von Nomen und Adjektiven aus, die das «Schlechte» und «Böse» mit dem Präfix «mal-» bezeichnen: «malscuiduoss» (missgünstig, neidisch), «malincletta» (Missverständnis), «malvuglientscha» (Missgunst, Neid, Schadenfreude), «malvivaint» (Störenfried), «maldischentscha» (Verleumdung), «malsquidentscha» (Missgunst, Neid). Der Katalog wird durch das lautlich relativ nahe «margnacs» (Trottel) ergänzt, also durch lauter negative Eigenschaften von Einzelpersonen oder einem Kollektiv, mit denen sich das dichtende Ich konfrontiert sieht und vor denen es sich und seine Verse schützen will. Keines dieser eigenartigen Gedichte wurde übersetzt.

⁴¹⁴ Ich beziehe mich auf die Phonetik, nicht auf die Graphie.

⁴¹⁵ «la splemgia chi starnüda» muss wohl im übertragenen Sinn verstanden werden, etwa «schlecht gelaunt, verärgert, verdriesslich». Cfr. aber auch frz. «splénétique» bei Baudelaire, als Synonym für Weltschmerz, auch Schmerz über die eigene Unzulänglichkeit oder die Unzulänglichkeit der Welt.

4.1.1.4. «ais quai il clom / da la poesia / cha tü hast sömgia...?»

Auch Aspekte der im privaten Epitext wiederholt geäußerten Selbstkritik fasst Peer gelegentlich in ein Gedicht. Das hier folgende wurde jedoch, wie die meisten seiner Gelegenheitsgedichte, nicht publiziert, sondern ins Gästebuch von Jacques und Véronique Rial eingetragen⁴¹⁶. In den kurzen Zeilen der ersten Strophe, die offenbar auf einen öffentlichen Auftritt anspielen, greift Peer wieder die Roggen-Metapher auf, diesmal in Bezug zu einem weiteren Schritt in der Brotproduktion, nämlich dem Mahlen des Korns. Wie in der zweiten Strophe angedeutet wird, könnte dies in Übertragung auf die konkrete Tätigkeit eines Dichters in einer öffentlichen Präsentation verstanden werden, eine Lesung beispielsweise. Die dazu kontrastierende Selbsterkennung im Privaten wird bildhaft als der Blick in den Spiegel bei Freunden umschrieben. In der vertrauten Umgebung empfindet das Ich den vorangehenden Auftritt offenbar als entfremdende Selbstinszenierung. Diese Verschiebung in der Wahrnehmung wird im zweistrophigen, gereimten Kurzgedicht auch über die Wortwahl in der reimenden Endposition des Wechselreims «sejel» – «spejel» dargestellt. Das Wortpaar formt gleichzeitig ein Hypogramm, wird also zum Bedeutungsschwerpunkt des Gedichts⁴¹⁷:

Davant blera gliעד
n'haja mieut
meis sejel.

Lura pro'ls amis
m'haja vis
aint il spejel.

(Peer SLA, A-1-u, 10.11.1977)

Natürlich liegt gerade bei einem solchen Gedicht nahe, dieses, ähnlich einem Tagebucheintrag, als autobiographisch selbstkritische, vielleicht entschuldigende Notiz aufzufassen. Das Gästebuch stellt immerhin eine konkrete Adresse dar,

⁴¹⁶ Cfr. auch den kurzen Artikel *Achtung – das Gästebuch*, Peer III, LB 15.10.1966.

⁴¹⁷ Den Begriff *hypogramme* verwendet Saussure in seinen handschriftlichen Notizen für ein spezielles Paragramm, das durch die Wiederholung mit Variationen hervorgehoben wird. In Riffaterres Theorie bildet das Hypogramm eines poetischen Textes dessen semantischen Kern (cfr. <http://www.signosemio.com/riffaterre/generation.asp>, 5.12.2010).

also auch konkrete, empirische Leser, welche ihrerseits dem leiblichen Andri Peer als empirischem Autor gegenüberstehen. Dennoch bleibt das Gedicht eine literarische Kommunikation mit der Stimme eines dichtenden Ichs und ohne autobiographische Identifikationszeichen im Text. Die Tatsache, dass Peer diese Zeilen auch ausserhalb des Gästebuchs dokumentiert, unterstützt eine situationsunabhängige Leseweise⁴¹⁸.

Wie erwähnt nimmt Peer im 1984 datierten Gedicht *Prada maigra* das Motiv der Ähren nochmals auf, indem er ausdrücklich die traditionellen Arbeiten in der Engadiner Kulturlandschaft und das Dichten nebeneinander stellt. Hier thematisiert das Ich jedoch nicht nur wie im *Chomp sulvadi* die problematische Rezeption, sondern fragt sich gleichzeitig autokritisch, ob es wirklich die Gedichte geschrieben habe, von denen es einst träumte:

Es quai il clom
da la poesia
cha tû hast sömgia
gnond sü da la via?

(1985/2003:454)

Peer greift mit diesen Zeilen die bereits früher formulierte und auch im Zitat von Bichsel im folgenden Kapitel enthaltene Feststellung auf, dass der Autor nicht unbedingt fähig sei, seine Vorstellungen auch wirklich im Text zu realisieren.

Diese Auswahl von rezeptionsorientierten Gedichten zeigt einige Aspekte einer komplexen, auch konfliktuellen und schwierigen Beziehung Peers zu seiner Leserschaft, der im Folgenden nachgegangen wird.

4.1.2. Empirische Leser, vorgestellte Leser und Modell-Leser

Eine Frage, die sich Dichterinnen und Dichter immer wieder stellt, ist die nach ihrem Gegenüber, nach der Teilnahme an ihrem Werk durch eine Leserschaft. Je nach gesellschaftlicher Situation und Zeittrend, je nach Poetik haben die Schreibenden diese Frage individuell beantwortet. Wie oben dargelegt, verändert sich auf der wissenschaftstheoretischen Seite seit den 1960er-Jahren aus

⁴¹⁸ Ein publiziertes Gedicht zur Reflexion über Autor und Publikum ist *Eu nun ha oter* (1979/2003:310).

geschichtlichen und politischen Gründen die Art der Textbetrachtung, nicht zuletzt auch weil sich die Texte der Moderne oft nicht für die herkömmlichen Interpretationsparameter eignen (cfr. 1.4.). Die Texttheorien stellen sich somit als ebenso historisch bedingt heraus wie die besprochenen Texte. Als neuere Ansätze entwickeln sich u.a. Theorien zur Rezeptions- und Wirkungsästhetik⁴¹⁹. Nachdem sich Paul Valéry bereits zu Anfang des 20. Jahrhunderts auch mit dem Austausch zwischen Dichter und Leserschaft beschäftigt, wird in den publizierten Poetiken zeitgenössischer Autoren diese Interaktion vielfach beachtet und kommentiert⁴²⁰. Stellvertretend dafür stehen die folgenden Aussagen, welche einige Aspekte dieser komplexen Beziehung ausleuchten, die (selbst)ironische Feststellung von Eugenio Montale, ein Interviewausschnitt von Ernst Jandl und ein Auszug von Peter Bichsels Poetikvorlesung:

Il poeta ha provato, con pari insuccesso, a scrivere per le Masse e per gli Iniziati. Nell'insuccesso vede il suo maggiore trionfo, ritenendosi in anticipo sui suoi tempi. Vive nel futuro e attende la sua ora. (Montale 1995:540)

Estermann: Sie treten immer wieder mit Ihren Werken in Lesungen auf. Haben Sie Vorstellungen von Ihrem Publikum? Beim Schreiben? Beim Vortragen?

Jandl: Man wird manchmal gefragt, ob man beim Schreiben an «das» Publikum oder an «ein» Publikum oder an eine Zielgruppe denke. Ich würde das alles verneinen.

Aber: Für mich ist es von grösster Wichtigkeit, dass ich die Gelegenheit habe, meine Arbeiten, soweit sie zu sprechen sind, einem Publikum vorzutragen. Der direkte Kontakt mit einem Publikum ist für mich von grösster Wichtigkeit, nicht bei der Herstellung der Texte, aber sobald sie vorhanden sind. Es gehört für mich zur Verbreitung des Textes nicht nur das Buch, nicht nur die Schallplatte, sondern auch ich selber gehöre unbedingt dazu. Und ich brauche in gewissen Intervallen [...] diesen engen Kontakt mit dem Publikum.

Wobei ich sagen muss: Ich weiss nicht, und ich will es auch nicht wissen, wie weit meine Erfahrungen mit Publikum auf meine Produktion

⁴¹⁹ Cfr. dazu das Vorwort zur zweiten Auflage von Isters *Akt des Lesens* ²1984 resp. ³1990 sowie Jauss, insb. 735-752. Zu den genannten Theorien cfr. beispielsweise die Übersicht bei Segre 1999, Kap. 1., *La comunicazione*.

⁴²⁰ Cfr. auch 3.1.2. Für Valéry cfr. z.B. *Au sujet d'«Adonis»*, 1924/2005:81-82.

einen Einfluss haben. Sie werden sicher einen Einfluss haben, aber das muss dann eine Sache sein, die aus dem Unbewussten her gesteuert wird.

Im Kontakt mit dem Publikum dringt vieles in mich hinein, und manches davon, ganz sicher, bleibt in mir und wirkt weiter. Nur gehöre ich nicht zu den Schreibenden, die sich fragen, wie das Publikum dies oder jenes aufnehmen wird. (Interview von Alfred Estermann, in: Schlosser 1988:260)

Schreiben ist [...] auch eine Konditionsfrage, die Frage, wieviel ein Autor erträgt und zu tragen gewillt ist.

So oder so: bestimmt schreibt jeder Autor für Leser. Er wird zwar seine Probleme damit haben, was er seinem Leser zutrauen kann oder will, wie verständlich er bleiben, ob er also dem Leser die Freude am Entdecken nehmen will oder nicht. Immer aber wird er auf den Leser Rücksicht nehmen, und das kann auch Spass machen: es ist ein äusserer Einfluss, der zu Änderungen des Textes beiträgt.

Weit öfter kommt es vor, dass der Autor auf sich selbst Rücksicht nehmen muss. Mit Rücksicht auf sich selbst kann er nicht so schreiben, wie er müsste oder sollte oder wollte. Ich glaube auch, dass diese Rücksichtnahme und die Art ihrer Bewältigung wesentlich Stil und Stilbildung beeinflussen. Der Leser geht immer davon aus, dass der Autor genau das schreiben wollte, was er geschrieben hat. (Bichsel 1982:63)

Die Autoren müssen sich gezwungenermassen mit dem Erfolg bzw. Misserfolg ihrer Werke auseinandersetzen und werden dafür bewusst oder unbewusst Strategien des Selbstschutzes entwickeln. Ein direkter Kontakt mit einem konkreten Publikum gehört wohl, auch abgesehen von Verkaufsargumenten, irgendwie zur Publikation literarischer Werke, die ja meist in stiller Arbeit entstehen, und dieser Kontakt wird sich auch auf die weitere Entwicklung der Schreibearbeit auswirken. Schliesslich stellt sich für den Autor die Frage, ob er fähig ist, so zu schreiben, wie er sich das wünscht, eine bestimmte Wirkung tatsächlich zu erzielen, oder ob seine Leserschaft ganz anders reagiert als er erwartet.

In seiner Theorie zur Rolle der Leserschaft geht der Semiotiker Umberto Eco vom Text aus. Neben dem empirischen Autor, der den Text herstellt und dem empirischen Leser, der ihn liest, führt Eco bekanntlich aufgrund von Kommunikationsmodellen weitere Komponenten ein, die dazu dienen, die literarische Kommunikation besser zu verstehen: Eco stellt fest, dass jede Mitteilung vor allem deshalb auch seitens des Empfängers Kompetenz und Aktivität

abverlangt, weil die Mitteilung auch *Nicht-Gesagtes* beinhaltet, das es zu interpretieren gilt (z.B. Wörter mit mehreren Bedeutungen). Die grössere Komplexität des literarischen Textes beruhe hauptsächlich darauf, dass er mit «*Nicht-Gesagtem* verwoben» sei und deshalb während der Lektüre einer aktiven und bewussten Kooperation seitens des Lesers bedürfe (Eco 1979/2004:51). Ein Text enthalte so zahlreiche «spazi bianchi»⁴²¹, die es auszufüllen gelte: Diese entstünden einmal dadurch, dass, wie in jeder Kommunikation, nur das allernötigste gesagt werde, nicht jedoch Dinge, die für alle Beteiligten selbstverständlich seien. Der zweite Grund für die Leerstellen besteht gemäss Eco darin, dass ein literarischer Text dem Leser die interpretative Initiative überlassen wolle, obwohl er normalerweise wünsche, dass dessen Auslegung einigermaßen adäquat sei. Der Text setze also nicht nur für die konkrete Kommunikation einen Empfänger voraus, sondern ebenso für seine potentiellen Bedeutungen, ein Text wolle, dass jemand ihn zum funktionieren bringe: «ogni testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare parte del proprio lavoro» (Eco 1994:3). Dabei stimmen bekanntlich oft der Code von Sender und Empfänger nicht überein. Der für die literarische Mitteilung verwendete Code basiert auf einem komplexen System auch aussersprachlicher Regeln.

Bei der Herstellung des Textes verfolgt der Autor gemäss Eco eine Strategie, in der die Bewegungen des Gegenübers einbezogen werden, denn normalerweise wünsche der Autor, dass der Leser ihm folgen könne. Bei der Organisation seines Textes müsse er sich deshalb auf bestimmte Kompetenzen beziehen, die er bei seinem Leser erwarte, weshalb er sich auf einen Modell-Leser beziehe, der fähig sei, den Text nach seinen Vorstellungen zu interpretieren. In diesem Sinn konstruiere jeder Text durch seinen Wortschatz und seinen sprachlichen Schwierigkeitsgrad, durch die gegebenen Bezugspunkte, Schlüsselstellen und intertextuellen Lesemöglichkeiten seinen eigenen Modell-Leser.

Auf der Leserseite der Kommunikationsachse nimmt Eco einen Modell-Autor im Sinn einer bestimmten Art von Textstrategie an. So wie der Autor also durch seine Textstrategien einen Modell-Leser generiert, erstellt der Leser über seine Interpretation einen textspezifischen Modell-Autor, welcher ihn bei seiner Kooperation an der Lektüre anleitet. Doch auch Eco stellt fest, dass gelegentlich dieser auf Leserseite konstruierte Modell-Autor mit Informationen zum empirischen Autor vermischt werde und unter Umständen die textuelle Mitarbeit

⁴²¹ In der deutschen Übersetzung wird direkt Wolfgang Isters Terminus «Leerstellen» verwendet, cfr. die Übertragung von *Lector in fabula* durch Heinz-Georg Held, München, Hanser 1987:63.

verwirre (cfr. Eco 1979/2004:52-62). Dieses theoretische Modell soll dabei helfen, etwas Klarheit in die gegenseitigen Reaktionen von Autor und Leser bei der zeitgenössischen Rezeption von Peers Gedichten zu schaffen.

4.1.2.1. Erste Kritiken

Wie Zaccaria Pallioppi (1820-1873) Sonett *Campell* in Würdigung von Duri Champells Psalmen anschaulich zeigt, hat das Jammern über ausstehendes Interesse für romanische Dichtung bei den Autoren eine gewisse Tradition. Hervorgehoben wird hier, ganz im Sinn von Bichsels Poetikvorlesungen, aber ohne dessen Ironie, dass das Publikum die Existenz von Literatur auch dann wünsche, wenn es diese nicht lese. Gerade in Bezug auf die Erwartungen der «Nichtleser, die die Literatur durchaus wichtig finden und denen es lieb ist, dass Autoren schreiben» (Bichsel 1982:16) könnte es nämlich unter Umständen sinnvoller sein, von einem hervorragenden Autor ein Standbild zu finanzieren, als die Publikation seiner Werke. Doch sowohl Pallioppi also auch verschiedene seiner Nachfolger vertreten verständlicherweise die Ansicht, das romanische Volk vernachlässige die Pflicht, die Gedichte ihrer Dichter zu verlegen, damit diese auch gelesen werden könnten:

10 [...] E traunteraint, poeta venerabel,
 Chantettast eir nella favella veidra
 Da tieus babuns ün vers apprezzabel.

 Cu vain però gratificho l'amabel?
 Possibel ais, ch'ün il startagl'in peidra,
 Mo ch'ün il stampa, què nun ais probabel⁴²².

Wie bereits angesprochen, war auch für die Generation Andri Peers die Finanzierung der Arbeitszeit und der Publikationen eine immer wieder schwierige Angelegenheit⁴²³. Da das Mäzenat nicht existiere – «Ha inchün udi ch'ün rich cumpatriot haja mâ pensà in seis testamaint ad ün pover poet o pittur in sia val?»

⁴²² Cit. aus dem persönlichen und annotierten Exemplar Pallioppi 1900:24 aus Andri Peers Autorenbibliothek, die Erstauflage der *Poestas* dieses an der traditionellen Metrik interessierten Dichters ist von 1864-1868.

⁴²³ Cfr. dazu z.B. den zitierten Artikel in *SP* 7, 1953 sowie die Korrespondenz Peer-Caratsch in Bezug auf die Publikation von dessen Werken *La renaschentscha dals Patagons* und *Il commissari da la cravatta verda* im Nachlass Peer.

(in: Peer III, *SP* 7, 1953) –, träumt Peer in jungen Jahren davon, der Vertrauensbeweis in Form eines Arbeitsauftrags könnte es ihm ermöglichen, sich ohne finanzielle Sorgen seinem literarischen Werk zu widmen, oder sich in Ruhe mit der Bereitstellung von romanischen Lehrmitteln oder Editionen vergriffener Texte zu beschäftigen:

E id ais üna misiergia ch'eu nu poss almain far la prova, chi nu'm laschan tambas-char ün pêr ons e lura schi nu grataja sun eu il prüm chi tuorna. Quai ais il müervi da nos esser rumantsch, quel esser lià, quel nu pudair as sduvlar, as volver, as stender, as mouver, quella mancanza dad üna perspectiva e da vair mecenat. (Peer SLA, B-1-BIE, 20.8.1955)

Solche Erfahrungen durfte Peer dank Werkaufträgen von Pro Helvetia und einem Stipendium des SNF für die Lansel-Edition später zwar machen, doch vermochten diese temporären Aufträge die materiellen Voraussetzungen seiner nebenamtlichen Tätigkeit für die romanische Literatur nicht grundlegend zu verändern. Schwerer als diese materiellen Probleme wiegen denn auch die Reaktionen des Publikums auf seine publizierten Texte. Da die Disposition verschiedener Adressaten einigermaßen dokumentiert ist, ermöglicht ein Blick in die Zeitgeschichte Einsicht in die Wirkung von Peers ersten Gedichten in einem dialogisch-intersubjektiven Verständnis (cfr. dazu Jauss 1982:738). Eine aus heutiger Sicht beinahe unterhaltsame Zusammenfassung der Erwartungen von Peers Leserschaft der späten 1940er-Jahre ist einer kleinen Übersicht zu entnehmen, die er mit Rückmeldungen auf seine ersten literarischen Publikationen notiert. Die Quellenlage – wie erfuhr er davon, wie genau nahm er sie auf – dieser von Peer notierten Aussagen ist allerdings nicht überprüfbar:

Giudicats da meis lectuors 1945-48

Men Gaudenz: (sur da novellas) Que ais be schlavazzà nan!

Men Rauch: Andri Peer ais üna funtana chi sbuorfla mo chi nu fa amo spejel.

Jon Guidon: Quist nun ais poesia, i nu s'inclegia nöglishem.

Jacques Steiner: (Poesias) I manca la rima e la fuorma da las strofes.

Linard Clavuot: (Ladinia) Vess fat meglder da spettar amo var desch ans.

I nu's sto vulair scriver ant chi s'ais madür.

Domenica Messmer: (Trais-cha) Poesias plain cuntradizziuns logicas! Stil nouv mo irregular. (Peer SLA, D-2-b)

Bei den zitierten Personen handelt es sich um Autoren, Lehrer und eine Journalistin der älteren Generation, die Kritik bezieht sich auf die erste Publikation von Erzählungen in der Reihe Chasa Paterna (1947) sowie auf die Gedichtsammlungen *Trais-cha dal temp* (1946) und *Poesias* (1948). Aus diesen wenigen Aussagen lässt sich ableiten, dass Peers Werke in Bezug auf die «ästhetische Erfahrung im Kommunikationsprozess der gesellschaftlichen Praxis» in den Vorstellungen dieser Leser verschiedene Normen verletzen (Jauss 1982:751). Es wird von völliger Unverständlichkeit gesprochen, die Gedichte «ohne Reim und Form» und die Spannung innerer Widersprüche irritieren, es wird Peer vorgeworfen, eine verfrühte und unreife Produktion zu präsentieren. Diese Feststellungen vereinen in so konzentrierter Form allgemeine Vorurteile gegenüber dem Neuen und Unbekannten in der Literatur, dass sogar der Verdacht aufkommt, der aufstrebende Student aus einfachen Verhältnissen erstelle diese Liste aus Håme gegenüber dem als arrogant empfundenen Bildungsbürgertum seiner Jugendzeit⁴²⁴ um aufzuzeigen, dass diese Klasse alle wichtigen Neuerungen verpasst habe und hoffnungslos veraltet sei. Wie aus seinen Briefen und aus verschiedenen Artikeln abzuleiten ist – und trotz positiver Erfahrungen mit anderen Lesern – trübt diese Zurückweisung seiner ersten, auch experimentellen Publikationen durch das Establishment Peers Beziehung zum Publikum über Jahrzehnte. Diese paar zitierten Sätze scheinen ihn derart zu beschäftigen, dass er sie sogar auf andere Bedeutungszusammenhänge überträgt, wie beispielsweise Rauchs Redensweise zur Inspiration und Produktion in einem Brief an Caratsch in Bezug auf mögliche Geldquellen für dessen Bücher: «Provain dimena da sondar vers quistas intschertas funtanas e quella chi sbuorfla, ch'ella fetscha spejel.» (Peer SLA, B-1-CARA, 7.5.1949). Noch erstaunlicher ist die nicht nachvollziehbare Integration des leicht abgeänderten Zitats von Rauch in seinen Artikel zur Übersetzung von 1983!

Im Artikel *Concurrenza o incumbenza?* von 1953 spricht Peer unter anderem das Problem an, das ihn zeitlebes verfolgen wird, den «Hunger nach Anerkennung», indem er die Leserschaft darauf aufmerksam macht, dass die Autoren ihr Vertrauen benötigten, um einen kulturellen Auftrag zu erfüllen, an dem er passioniert festhält: «[...] noss scriptuors, famantads d'arcugnuschentscha [...]. Da lavurar per pac sun els adüsats (suvent per ünguotta) mo alch hana dabsögn sainza fal: fiduzcha.» (Peer III, in: *SP* 7, 1953). Dass dieser Hunger

⁴²⁴ Cfr. z.B. Tagebucheintrag 6.8.1964.

auch über die Jahrzehnte nicht gestillt wurde, lässt sich dem Essay zur Übersetzung von 1983 entnehmen, wo Peer darauf hinweist, die Autoren müssten auswärts publizieren, weil die Einheimischen ihnen die Anerkennung vorenthielten (cfr. Peer III, L 1983/2011:177ff., cit. 3.3.1.2.). Gründe, weshalb sich Peer seit seinen ersten Gedichtpublikationen mit der Frage nach seinem Publikum beschäftigt, können unter anderem aus diesen Schwierigkeiten abgeleitet werden, eine Leserschaft zu finden, die sich auf positive Weise mit seiner Lyrik auseinanderzusetzen bereit ist. Ähnlich wie beim literarischen Erneuerungsprogramm (cfr. 3.3.1.) wird diese Auseinandersetzung mit dem Publikum in den späten 1940er-Jahren in Briefen, ab den 1950er-Jahren in verschiedenen Artikeln und Sendungen angesprochen und findet erst während der 1970er-Jahren ihren Eingang in die publizierten Gedichte. In seinen publizistischen Beiträgen gibt sich Peer, je nach Textsorte und Gelegenheit, bald recht aggressiv, bald wieder versöhnlich-didaktisch.

Die oben zitierten Kritiken veranschaulichen beispielhaft, wie die fehlende Kooperation des Lesers angesichts von Texten, die seinen Erwartungen und seinen Interpretationsgewohnheiten nicht entsprechen, und diese deshalb als «völlig unverständlich» taxiert. Die Notwendigkeit der Mitarbeit des Lesers, der die Realisierung des Textes erst ermöglicht, wird in den wirkungsästhetischen Theorien der 1970er-Jahre, in Iser's *Akt des Lesens* und Ecos *Lector in fabula* etwa, ausführlich dargelegt. Die Aktualisierungsmöglichkeiten des Textes durch die Lektüre sind gemäss Iser durch die individuelle Disposition des Lesers und den mit dem Autor geteilten soziokulturellen Code bedingt (cfr. Iser 1984/1990:VI). Offenbar fehlten einigen namhaften Lesern Peers die notwendigen Voraussetzungen für einen solchen Sinnbildungsprozess angesichts der ihnen präsentierten Lektüre. Doch haben wohl auch gesellschaftliche Mechanismen bei diesem spannungsreichen Austausch zwischen Dichter und potentieller Leserschaft eine wichtige Rolle gespielt:

Ecos Theorie ergänzt wie gesagt die reale Ebene des empirischen Autors und des empirischen Lesers mit der textuellen Ebene des Modell-Autors, der sich durch seine Stimme und seinen Stil an einen Modell-Leser richtet. Dieses literarische Kommunikationsmodell kann aber nicht auf alle gesellschaftlichen Situationen gleich angewendet werden. Es zeigt sich nämlich dass, ganz anders als in einer grösseren Kulturgemeinschaft, in der übersichtlichen Literaturwelt der Kleinsprache eine Vielzahl der empirischen Leser dem Autor bekannt sind. Desgleichen kennen viele Leser den Autor als Person und interpretieren sein

Werk in Bezug zum empirischen Autor und nicht in erster Linie als künstlerisches Werk. Für beide Seiten entstehen so irreführende Missverständnisse: Der Autor interpretiert die Reaktion auf seine Kunst als Reaktion auf seine Person; der Leser empfindet das literarische Werk, zu dessen Lektüre er auf Anhieb keinen passenden Schlüssel findet, als Anmassung und lehnt deshalb den Autor ab. Oder aber er bringt dem Autor aus irgendwelchen Gründen wenig Sympathie entgegen und lässt sich deshalb auch nicht auf sein Werk ein. In dieser speziellen Situation der zeitgenössischen Literaturproduktion wird das poetische Werk innerhalb der Kleinkultur also vielfach viel eher als gesellschaftliche denn als literarische Kommunikation wahrgenommen. Zwischen dem engagierten Autor und der unverständigen oder renitenten Leserschaft entsteht so ein Aggressionspotential, das durch verschiedene extraliterarische Faktoren aktiviert werden kann.

4.1.2.2. *Der Künstler in der Gesellschaft*

Wie sehr die Ablehnung seiner ersten Gedichte Peer beleidigt und erzürnt, zeigt sich in einigen Briefen an Cla Biert, wo er sich kräftig Luft macht:

Intant vegnan nudrits e maldüsats tuot ils eunuchs e glischamans e plaschantins, ils pseudopoets chi maisdan la vulgarità cull'impotenza crajond da far arte naïva bain plaschaivla a tuot ils mediokers – Na eu Ta di be quai. I va fin ün bel di fin ch'eu nu vertisch plü quell'ira in mai e quel chatsch elementar chi scruscha suot meis cour [...] eu n'ha fingià da buna pezza avuonda chi va sura – e starà forsa perder eir dafatta la bainvuglientscha dad alchüns per cha dvainta dal tuot liber e abandonà, mo quant plü jent üna suldüm chi'm salva co la taimpra malcotta chi'm guasta. (Peer SLA, B-1-BIE, 29.1.1950)

Auch verschiedene seiner Artikel enthalten aggressive Spitzen gegen ein schwer erziehbares und bequemes Publikum, das Literatur als angenehme Unterhaltung verstehe und nicht beunruhigt werden möchte. Die lange Nachwirkung der Beleidigung zeigt sich wörtlich an der Wiederaufnahme der oben zitierten «giudicats» Jahre und Jahrzehnte später, wie beispielsweise in der oben zitierten Legende zu einem Arbeitsmanuskript (cfr. 3.2.1.3.), wo Peer festhält, ein Entwurf mit wenigen Korrekturen erzeuge bei oberflächlichen Lesern den Eindruck einer einfachen Arbeit:

[...] il manuscrit intact, sainza maclas da cumbat, fa l'impreschiun d'alch leiv, miss giò sainza fadia, d'alch «schlavazzà nan» o «squassà our da la mongia», sco cha lectuors superficials dischan jent. (Peer III, 1968:6)

Die Enttäuschung über die mangelnde Anerkennung für seine innovative und vielseitige Lyrik wird offenbar nur wenig davon beeinflusst, dass Peer durchaus in der Lage ist, die vorliegenden Schwierigkeiten zwischen dem modernen Künstler und der Gesellschaft zu analysieren (cfr. 3.3.1.1.). Da er davon ausgeht, dass der Künstler sich in seiner Auseinandersetzung mit der Gesellschaft entwickeln müsse und aus dieser die «kreative Spannung» generiere, sucht er aber auch bei der eigenen Arbeit den Grund dafür, dass er sein Publikum nicht bewegen könne:

La società o plü bain dit la cumünanza sto d'incuntin metter sül্লা prouva l'artist t'il fand as realisar in ün böt cumünaivel. La destinaziun cultica o estetica (ornamaint) da l'ouvra d'art nu siand nimia üna prostituziun da seis esser primordial mo blerant ün pol magnetic negativ necessari per prodüer tensiun creativa. Tras ils fats tschantats, prefigürats da la materia, da la lingua, tras l'adöver pratic da l'ouvra sto l'artist chattar e salvar a sai sves, na cun ün compromiss mo cun ün triumf da l'intensità expressiva sur l'urgenza dal scopo.

Insomma in litteratura giovan otras lisüras, bainschi zuond sumgliaintas, eir qua fideltà vers il passà sainza concessiuns a la moda, eir qua libertà ill'expressiun sieuond tuottüna üna mischiun da la cumünanza. [...] Eu n'ha ün surrier bainvugliant per quels segns d'interess cha Tü pertschaivast pro'ls Engiadinais regard mias robas, pür craja cha sch'eu nu sun bun da commouever schi cha tscherch la menda il prüm pro mai amvess. Els han radschun da nu's s-chodar daspö ch'eu svesa nu po dir da schi davant quai ch'eu n'ha provà finadaqua. Eu sömg d'üna transformaziun da meis impissamaints tuot otramaing vigurusa, d'üna elevaziun da nossa terra e da noss'istorgia bainquant plü genuina e vardavla co quels exercizis preparatorics plain contursiuns. Mo i nun ais vaira cha'l public spetta alch da mai; el mâ nu spetta perche cha'l svesa nu sa che ch'el vöul; el ais fatalist sco üna firma da funerals e piglia il destin cun quella cottadürezza opportunistica da tuot las ormas tevgias. Scha nus gnin pro el as lascha'l s-chodar ed alchüns saintan la sbrinzla da l'entusiassem chi nouda las elites, mo il public, che pover mobil amorf e spungus! (Peer SLA, B-1-BIE, 14.9.1952)

So wechseln sich in seinen Äusserungen Selbstkritik und Herablassung, Erbitterung, Wut und Überheblichkeit ab. Das «Publikum» als Ganzes sieht er als «formloses, schwammiges Ding», das nicht wisse, was es wolle, und einfach alles an sich herankommen lasse. Nur bei Vereinzelteten stellt er die Möglichkeit fest, mit seinen Gedichten Enthusiasmus auszulösen. Auch scheint er von den eigenen Leistungen wenig überzeugt und nimmt sich vor, an einer kraftvolleren und wahrhaftigeren Dichtung zu arbeiten. Anfang der 1950er-Jahre weiss der enttäuschte Dichter also nicht, woran er sich halten soll, bald provoziert er mit satirischen Sprüchen, bald zieht er sich beleidigt zurück und will nur im kleinen Kreis über seine Arbeiten sprechen:

Al scriptur A.P. dschet ün di ün ami chi'd ais filolog: «Tü scrivast rumantsch, mo Tü nu sieuast l'adöver». E A.P.: «Tü hast tuotta radschun, eu nu sieu l'adöver, eu t'il *fetsch*»⁴²⁵.

Da mai sana uossa avuonda per incleger cha mia poesia nu'ls entusiasmescha e lura, meis char, nu güdan neir las interpretaziuns las plü finas e bainvugliantas. (Peer SLA, B-1-BIE, 1978.2.1953)

Peer reagiert mit Gegenprovokation und Beschimpfung, gelegentlich auch mit fundierten Erklärungen. Im Tagebuch von 1953 notiert er beispielsweise ziemlich böse, der Schockeffekt eines modernen Werks sei nachvollziehbar bei einem Publikum, das sich lange ausschliesslich mit Idyllen, Gelegenheitsgedichten und Kinderbüchern auseinandergesetzt habe (cfr. Peer II, 1957:60-61 sowie 3.3.1.2.). Der Inhalt dieser Zeilen erscheint differenzierter im bereits besprochenen Artikel zur neuen Dichtung und dem Romanischen, wo Peer aber immerhin festhält, es sei nicht verboten, bei der Lektüre auch den Kopf zu gebrauchen: «I nun ais scumandà da dovvar lapro eir il cheu» (Peer III, 1957/2011:143 sowie 3.3.1.3.). Einer Vortragsnotiz im Nachlass ist zu entnehmen, dass Peer auch öffentlich über seine Arbeitsweise spricht und sich auch dort Gedanken macht zur Wichtigkeit der Anerkennung und Ermutigung für den Künstler:

⁴²⁵ Aus den *Stincals ed anecdotes* da Jon Günaiver, in: Peer II, in: *FL* 28.7.1953. Cfr. dazu auch Friedrich Dürrenmatt in *Romulus der Grosse*, I. Akt (1949): «Was in meinem Haus klassisches Latein ist, bestimme ich», eine Passage, die Peer möglicherweise aufnimmt.

Üna dumanda chi's preschainta al poet lyric d'hozindi daplù co al poet da plü bod ais quella da l'acconsentimaint public. Ais il poet bun da crear sainza gnir sustgnü – incuraschi o almain attachà (quai chi po esser sumgliaint) dad ün ravuogl chi dà tröv a sia ouvra? O sto sia avaina stalivar in quista sedschda ingio chi mancan tuot las plövgias da l'arcugnuschentscha e dafatta las tempestas da l'indegnaziun? Eu craj ch'eu nu possa dar üna risposta valabla per tuot e dapertuot. Sch'el ais bun da supportar la suldüm da seis crear o brich dependa eir dad el sves: [...] ha el la forza da batter tras da persvader a tschels, e la forza minchatant amo plü granda da spettar o da murir sainz avair insajà ils früts dutschs da l'arcugnuschentscha. L'arcugnuschentscha pustüt quella d'ün public cuvaidus e superficial e quai ais mincha public *plü vast*, po eir esser [nuschaivla] cun quai cha'l success il surmaina dad ir vias cumadaivlas e strabattüdas chi sulettas t'il mainan a l'inscunter da las rotschas. Quist ultim bainschi nun ais il privel dal poet rumantsch [...]⁴²⁶

In einigen der oben zusammengestellten Prosatexten kommentiert Peer auch Aspekte der Rezeption, dabei können auch ironische Textstellen wie in diesen Zeilen aus der Erzählung des Anfängers Vanzaira durchaus einen Realitätsbezug haben: «Mo poesia nu vain cumprada, para, la glieud hozindi nun ha peida dad ir a spiglar poesias, pledins e rimas, ha plü gugent alch chi's mouva, alch trat nan da la vita, ün'istorgia.»⁴²⁷ Jedenfalls beschäftigt sich Peer wiederholt und in verschiedenen Zusammenhängen mit der Frage nach dem anspruchsvollen Leser. Er fragt sich, ob auch ein romanisches Publikum für anspruchsvolle literarische Erzeugnisse wie den Aphorismus existiere, er sei sich da nicht mehr so sicher wie früher, die romanische Leserschaft sei mehr auf den humorvollen Kommentar der Alltagserfahrung ausgerichtet:

Quaists impissamaints [da l'aforissem] nu s'affan nimia per mincha public; els as volvan ad ün public chi ha dalet vi da robas concentradas, ad ün public maldüsà e difficil chi nu's cuntainta plü da la quaida prüvadientscha da l'idil o da la tensiun calculada d'ün roman da pulizia. Schi co stjaja dimena cun l'epigram e l'aforissem in rumantsch? Aise pussibel da scriver da quai pro nus? Eu sun hoz main sgür co avant ons. Scriver as poja, schi s'ais bun, mo gnir inclet, gnir tut sül seri? [...] [Nos

⁴²⁶ Peer SLA, A-1-z. Die undatierte, vierseitige Vortragsnotiz steht auf der Innenseite von Glückwunschtelegrammen an das Brautpaar Biert-Menzel mit Datum vom 14.7.1953, Peer war bei dieser Hochzeit Trauzeuge.

⁴²⁷ Peer II, 1961:68. Dazu 2.1.2.

pövel] ha sen per l'umur chi ais il sal aint il discuors cumünaivel da la stüva e da la giassa; nos pövel ha profuondas experienzas illa lingua chi redscha la cumünanza. (Peer III, *FL* 13.1.1967)

Auch in Bezug auf die Satiren von Reto Caratsch hält Peer in einem Artikel fest, diese seien komplex, «sowohl stilistisch als inhaltlich an ein eingeweihtes Publikum gerichtet, das über die rätoromanischen Vorgänge Bescheid weiss und die feinen Ausdrucksreize der Sprache (Archaismen, Hyperbeln, witzige Anspielungen) kostend nachvollziehen kann» (Peer III, *LB* 1966/2011:77). Dabei bezieht er sich auf die sehr zurückhaltende Rezeption dieser beiden Werke, und nicht zuletzt darauf, dass viele Leser die kulturpolitischen Zusammenhänge, auf die sie sich bezogen, offenbar gar nicht verstanden (cfr. dazu den Briefwechsel Peer-Caratsch 1949ff. im Nachlass Peer). Dass auch seine Gedichte zur Kategorie der nicht besonders gefragten, anspruchsvollen Literatur gehören, hält er über die Jahrzehnte immer wieder fest, wie beispielsweise im folgenden Interviewauszug, in einem Brief an den Übersetzer Herbert Meier sowie in einem Beitragsgesuch für die Sammlung *La terra impromissa* an die Lia Rumantscha:

Ich muss allerdings gestehen, dass mir der Zugang zum rätoromanischen Volk versagt geblieben ist, denn meine Gedichte sind zu schwer und verlangen vom Leser zuviel. Ich mache mir keine Illusionen: ich weiss, dass ich nie ein volkstümlicher romanischer Dichter sein werde. (Peer in: *FS* 1966/2011:445)

Ich habe eine Reihe romanischer Gedichte im Druck und muss mich, was den äusserlichen Erfolg anbelangt, nach wie vor bescheiden. (Peer SLA, B-1-MEIH, 1975/2011:381)

D'esperienza saja ch'eu vegn da vender (sch'eu poss quintar cun l'agüd da l'organisaziun da vendita da l'Uniun dals Grischs sco finadaqua) tanter 200 e 230 exemplars. Poesias nu sun sten dumandadas pro nossa glieud e da sort mias, chi passan per «greivas». (Peer SLA, B-3-LR, 1978/2011:366)

In diesen und ähnlichen Passagen entwirft Peer ein ziemlich konkretes Bild von «nossa glieud». So meint er Ende der 1970er-Jahre genau zu wissen, wie viele Exemplare seiner Bücher er mit institutioneller Hilfe verkaufen könne. Nach dem grossen Aufwand, den er in den 1950er- und 1960er-Jahren betrieben hatte, um die Leserschaft weiterzubilden und eben auch für anspruchsvollere Texte zu

interessieren, entspricht dies wohl nicht unbedingt seinen Erwartungen. Gerade in Bezug auf die Arbeit am Radio äussert er mehrmals die Hoffnung, über dieses Medium wenn nicht Leser, so doch Zuhörer anzusprechen:

Dann kam, dank Jakob Job und Adolf Ribì, die Mitarbeit am Radio, was mich nach wie vor etwas vom Interessantesten dünkt, denn das Radio lässt dem Wort einen grossen Platz. Und gerade für den romanischen Schriftsteller ist die Radioarbeit sehr wertvoll, weil das Verhältnis Leser-Autor durch die Streuung der einzelnen Idiome sehr erschwert ist und der Leser aus materiellen Gründen schwer zu erreichen ist. Man muss allerdings sagen, dass die Romanen für ein Völklein von 50 000 Seelen viel lesen und auch viel publizieren. Aber erst das Radio gibt uns die Möglichkeit, bis in die hintersten Stuben zu gelangen und ein neues Verhältnis Autor-Leser zu schaffen. (Peer, in: *FS* 1966/2011:443)

Wie bereits erwähnt, versucht Peer schon früh neben der engen romanischen Gesellschaft auch eine anderssprachige Leserschaft anzusprechen. Seine Absichten lassen sich im Zug des auch vom SSV unterstützten kulturellen Auftrags zur Förderung des nationalen Zusammenhalts von Pro Helvetia, Schweizerischem Feuilletondienst sfđ und von der Schweizerischen Radiogesellschaft SRG vielseitig umsetzen. Doch ist sich Peer auch angesichts seiner innovativen, mehrsprachigen Gedichteditionen durchaus im Klaren darüber, dass die Beurteilung von Gedichten über die Übersetzung nicht einfach ist. Trotz aller Schwierigkeiten schreibt er weiter und versucht, der romanischen Literaturwelt distanzierter gegenüber zu stehen. Polemische Artikel von ihm finden sich nach 1960 nur noch selten, dafür arbeitet er in der Kulturkommission der Unesco, ist für Pro Litteris und Quarta lingua aktiv. Allerdings gibt er als Kenner seine Ratschläge gerne an jüngere Autoren weiter, wie die folgende Briefpassage an Leta Semadeni anlässlich der geplanten Kurzpräsentation in der neugegründeten Zeitschrift *Orte* zeigt⁴²⁸:

Da güdichar mias ouvras litteraras nu staja a mai, dimpersè a quels chi legian. Id existan natüral lavuors plü detagliadas sur da mia producziun (Adolf Ribì, Alfons Maissen ed oters), mo eu m'impais chi's stuvess laschar agir ils texts e caracterisar il plü da tuot ils autuors in quel artichel introductiv ch'Els han in sen da far. (Peer SLA, B-1-SEML, 25.5.1974)

⁴²⁸ Cfr. *Orte. Eine Schweizer Literaturzeitschrift* 2, 1974:25-28. Für die Ratschläge cfr. auch den Brief an Göri Klainguti vom 17.8.1979, cit. in 4.2.1.2.

So scheint es, dass Peer, nach den grossen Plänen in seinen Jugendjahren mit der Zeit zur Erkenntnis gelangt, dass die Orientierung an einem konkreten, aus sprachlichen Gründen mit ihm verbundenen Leser für sein Schreiben nicht so bedeutsam ist, und er sich viel eher auf die Entwicklung seiner Dichtung an und für sich konzentrieren kann:

Sie [die Dichtung] ist, meine ich, ein fortwährender Aufstand in der Sprache, eine ständige Neuschöpfung und zugleich, mit ihren Bildern und Motiven, ein Zurückgreifen in die archetypische Symbolwelt der Kindheit. Auf der Platitude der Seifen- und Zahnpastenreklame hätte sie längst zu bestehen aufgehört und wäre zu einer makabren Form der Gegenpoesie geworden. Die Frage: «Für wen schreibt man?» kann also nach meinem Empfinden wohl gestellt, aber, mindestens vom Dichter her, nicht beantwortet werden. (Peer III, 1978/2011:211)

Dennoch bleibt es ihm weiterhin ein Anliegen, motivierende Reaktionen zu seiner Arbeit zu erhalten, wie er beispielsweise auch in Bezug zu seiner Radioarbeit festhält (cfr. Peer II, 1982:135, cit. 3.4.2.). In seinem Essay von 1978 zu *Situation und Chancen des Schriftstellers in einer sprachlichen Minderheit* betont Peer die Sonderstellung des Minderheitenschriftstellers aus verschiedenen Gründen, unter anderem sei es schwierig, Wertmassstäbe für die literarische Leistung und Wirkung festzulegen. Zudem weist er ausdrücklich darauf hin, dass ein Autor keine andere Wahl habe, als sich mit dem gegebenen Publikum zu konfrontieren, «der rätoromanische Autor ist mit seiner Heimat auf Gedeih und Verderb verwachsen [...] er findet nur dort, in seiner Heimat, Glaubwürdigkeit und Verständnis; denn die Sprache, die er braucht, ist ja auch die seiner möglichen Leser» (Peer III, 1978/2011:216f., cit. 217). In späteren Jahren scheint Peer also eher mehr Geduld und Verständnis für seine Leserschaft aufzubringen und versucht, seine Erwartungen dieser gegenüber in milderer Form zu umschreiben, wie etwa im publizierten Gespräch mit Camartin, wo er sich unter anderem über die angebliche Schwierigkeit seiner Gedichte äussert:

Da sei schon was dahinter, was mit einem besonderen Rhythmus zu tun habe, aber dennoch sei die Leseweise für einige der Gedichte aus *Da cler bel di* sicherlich die des schrittweisen Eindringens, ja der Meditation. Vieles sei ja auch zu komplex und zu dicht, um im Sturme genommen zu werden. Das habe aber nicht mit Schwerverständlichkeit zu tun. Er sehe

die ideale Situation darin, dass der einfache Leser sein Gedicht lese und es verstehe, dass der gebildete und intellektuelle Leser das Gedicht aber dreimal lese, um es zu begreifen. (Camartin 1976/2011:69)

Gemäss diesen Aussagen versucht Peer also in späteren Jahren auch den einfachen Leser anzusprechen, auch wenn dieser das literarische Gebilde nicht in allen Facetten erfassen kann. Denn mit der Forderung der Leserschaft nach verständlicher Literatur – «ingio chi s'inclegia quai chi's legia» –, die an Peers Bemühungen um einen Anschluss an die zeitgenössische Lyrik völlig vorbeizieht, wird er über die Jahrzehnte immer wieder konfrontiert (dazu 4.3.). Darauf nimmt auch Biert in seinen Lektoratsnotizen der Sammlung *Il chomp sulvadi* Bezug, wenn er neben dem Gedicht *Aperitiv* von 1975 schreibt: «trametter subit al Fögl! I faran ögls sco tazzas a verer cha Andri Peer sa far poesias <ingaschadas> (povers pluffers) <chi s'inclegia> . Mo eu At cusgliess da far quista gesta demonstrativa.» (Peer SLA, A-1-j/54). Aus diesem Ratschlag ist abzuleiten, dass trotz der Verständnisbemühungen des Autors und des Rezensenten im Publikum die Überzeugung fortdauert, seine Gedichte seien schwierig. Biert greift das Thema in einem *Chardun*-Beitrag zu seinem Umzug nach Sent auf, zitiert ein Gedicht des Regionaldichters und Bauern Niculin Stupan, der auf einer allgemeinen Verständlichkeit der Literatur besteht: «I dependa scha quai chi scrivan per cha no possan leger / vain eir scrit cha minchün possa incleger!» (Biert 1977:23). Im auch selbstironischen, unvollendeten Gelegenheitsgedicht *Pizchada a vöd* (Stichelei ins Leere) von 1981 nimmt Peer das Thema auf:

Pizchada a vöd

La bella furnera da Lavin
m'ha dit cun ün surrier fin
e sainza ch'eu vess trat a manzun

- 4a mias istorgias o
4 ma poesia e ma chanzun
5 cha «la glieud qua d'intuorn» nun haja jent
las robas greivas dad ün da Sent
e chi preferischan quai da Men Rauch
ingio chi s'inclegia quai chi's legia!

- 9a e l'oter
 9 Ch'ün mangia aspergias, ch'ün mangia «lauch»
 10a es be 'na dumonda da constüm
 10 nu'm fa la minima schmurdüm
 11 [...]

 11a cha «la glieud qua d'intuorn» pür ans predgia e corregia
 12 eu nun m'ha mâ congualà cun ingün
- 13 eir eu n'ha gnü jent e admir a Men Füm
 13a eir eu sun restà ün ami da ...
 13b e lasch valair tuots ils mierts da ...
 13c e leg gugent quai chi scriva Men Füm

(Peer SLA, A-1-u, 5.4.1981, unpubliziert)

Im letzten TV-Portrait hält Peer fest, er habe lernen müssen, das Publikum auf sich zukommen zu lassen, anstatt fordernd auf dieses zuzugehen, «eu n'ha lura stuvü imprend, nügla a far concessiuns, ma a spettar e laschar cha'l public gnia pro mai, davo ch'eu d'eira i pro el» (Denoth 1982). Andernorts schreibt er, die gehörten Reaktionen von Lesern gäben nicht unbedingt die allgemeine Meinung wieder: «Wenn der Leser reagiert, so geschieht das zufällig, merkwürdigerweise oft in überraschend positivem Sinn» (Peer III, *sfd* 1983/2011:219). In diesem Artikel zum *Schweigen des Publikums* weist er auf die Wichtigkeit einer mutigen Kulturpolitik gerade in den Minderheiten hin, damit das Spiel zwischen den «schöpferisch Tätigen» und ihrem Publikum in eine positive Richtung gelenkt werde. Andernfalls drohe das verwirrende Angebot «internationaler Kost ohne substantielle Beiträge aus der eigenen Tradition, aus der ererbten Sprache und scheinbar noch so bescheidenen Volkskultur» das Publikum zu sehr zu beeindrucken und es drohe, die eigenen Kulturschaffenden und seine eigene Kultur zu verlieren. So lässt Peer bis in die 1980er-Jahre auch keine Gelegenheit aus, darauf hinzuweisen, die Romanischsprachigen müssten sich sprachlich weiterbilden, nicht zuletzt um die eigenen Schriftsteller verstehen zu können:

Nus Rumantschs (e blers oters minuritaris sco nus) eschan confinats sün nossa pitschna patria causa la lingua, limitats a las pussibiltats d'incletta da noss lectuors chi'ns acceptan, o tuot tenor, ans schnejan. La lingua cha nus dovrain, cha nus ris-chain es quella da noss lectuors potenzials. (Peer III, 1983a:71)

Was Peer hier als «lectuors potenzials» umschreibt, kommt dem theoretischen *lettore-modello* Ecos sehr nahe: Auch bei einem fast durchwegs bekannten Leserkreis scheint es für den Autor nicht möglich, sich beim Schreiben bewusst auf einen «empirischen Leser» auszurichten. Die in seinen Texten verwendete Sprache konstruierte vielmehr, wie Eco beschreibt, den dafür geeigneten, denkbaren Leser, den Iser auch als den «idealen» Leser bezeichnet. Diese von Peer vorgestellte Potentialität geht davon aus, dass beim Schreiben kein direkter Kontakt zwischen Autor und Leser besteht, sondern dass die literarische Kommunikation, wie von Segre (cfr. 1999:6) und Eco beschrieben, jeweils im Moment der Lektüre als Einbahn-Kommunikation aufgebaut wird: «Autore e lettore modello sono due immagini che si definiscono reciprocamente solo nel corso e alla fine della lettura. Si costruiscono a vicenda» (Eco 1994:30).

Trotz der angesprochenen Schwierigkeiten gehörte es bis zuletzt zu Peers Selbstverständnis als Autor – und wohl auch zu den gewerkschaftlichen Errungenschaften der Autorenverbände – sich dem Publikum zu stellen, an öffentlichen Abenden in den Regionen und an Lesungen in verschiedenen Schulen. Doch auch die bei Montale ironisch angesprochene Hoffnung auf eine zukünftige Leserschaft wird immer wieder thematisiert. Obwohl Peer dezidiert seinen Weg ging, war das von Bichsel formulierte Problem, «was er seinem Leser zutrauen kann oder will, wie verständlich er bleiben, ob er also dem Leser die Freude am Entdecken nehmen will oder nicht» (Bichsel 1982:63), auch für ihn ein immer wieder schwieriges Thema. Denn eigentlich hatte Peer an seine Leserschaft grosse Erwartungen. Nur dadurch erklärt sich auch die im poetischen Spätwerk unmissverständlich geäußerte Enttäuschung über das Erreichte, über die Undankbarkeit der Nachfolger und die Unverständigkeit der Leser. Es kann also nicht von einer in den Jahren abgeklärten Distanz zum Schreiben und zur Rezeption ausgegangen werden. Die Einstellung zum Leser scheint trotz einer auch qualifizierten Anerkennung seines Schaffens in den späteren Jahren bis zuletzt widersprüchlich und von zahlreichen extraliterarischen und negativen Faktoren geprägt. Gerade in den oben zitierten meta-poetischen Gedichten zeichnet Peer, sozusagen als Ergänzung zu Ecos Modell-Leser, auch das Profil eines «nicht-idealen Lesers» und eines Kollektivs, das seiner Arbeit ablehnend begegnet. 1985 publiziert er seine letzten Schriften in den *Annalas*, darunter im Kapitel «Prosa cuorta» den als autobiographisch lesbaren Monolog *Ûn giat illa giassa*, wo er nochmals den widersprüchlichen Vorstellungen zur Beziehung mit der angestammten Gesellschaft, die zugleich sein Publikum ist, nachgeht:

Char minin, nu t'hana dit ch'eu saja ün da quels Engiadinais trats giò la Bassa e nu merita zist tias prusas charezzas? Spetta ch'eu t'pigl sün bratsch, cha tü'm possast dar üna decha sgraflada. Nu t'hana dit cha cun quels sco eu nu saja da far saramonas; chi sajan its davent be pervi da la paga e per far carriera, e nö forse per esser ün pa giò d'via a las linguas noschas chi taglian e sfendan e lovan sü? E cha tuot quai cha nus dschain e fain in nom da l'Engiadina nun haja da chedir inguotta, siond be fanzögnas d'increschantüm o s-chüsas marschas per taschantar la noscha conscienza. E quai cha nus scrivain maculatura da glieud chi vain sü in vacanzas. (Peer II, 1985:384-385)

4.2. Zum Austausch mit Erstlesern

Unter den ganz unterschiedlichen Aspekten, welche einen im Entstehen begriffenen Text beeinflussen können, vermutet Starobinski nicht zuletzt auch den Einfluss des lesenden Freundes:

On supposerait, avec autant de bonnes raisons, l'intervention de l'ami (lecteur) intériorisé, de son attente supposée, de son plaisir anticipé. L'ami (*sensor honestus*) n'est, bien souvent, que le délégué d'une plus large audience, – d'une *autorité sociale*. (Starobinski 1989:211)

Neben der publizierten, direkten und indirekten Kritik und ihrer Replik hatte bei Peer ganz offensichtlich ein privater Austausch mit konkreten und nicht nur «interiorisierten» Leserfreunden zu seinen jeweils neuen Gedichten eine viel konstruktivere Funktion. Ganz im Gegensatz zu seinen teils harschen öffentlichen Stellungnahmen entnehmen wir Briefen und Tagebüchern Peers die Wichtigkeit unterstützender und verständnisvoller Reaktionen für seine literarischen Arbeiten, und zwar nicht nur in den Anfängen:

Charta da Pult chi m'ha fat grond plaschair pustüt causa *Muoth e Davomezdi*. Prüm giudicat favuraivel. (Peer SLA, Pariser Tagebuch, 31.3.1948)

Bun ch'almain Tü sast far alch cun meis vers. Eu m'alleigr per publicar quel volüm, quai sarà ün bel surleivg. Giö da la goba cul fasch. Pür davo n'haja l'impreschiun ch'eu chatta darcheu novs chavazins⁴²⁹.

Wie diese Zitate deuten verschiedene von Peers Äusserungen darauf hin, dass er seine Manuskripte jeweils ausgewählten Erstlesern vorlegte, um ihre Ansicht darüber zu erhalten. Dies ist beispielsweise einem Brief an Adolf Ribl in Zusammenhang mit den Radioaufnahmen von *Tizzuns e sbrinzlas* zu entnehmen:

Dr. Schorta, Loringett, Murk, Frau Chönz, die die Stücke zu Gesicht bekamen, äusserten sich überraschend günstig darüber. Murk nannte die *Penna Barbla* das Intimste, was er auf Romanisch gelesen habe und *Trar la*

⁴²⁹ Brief an Luisa Famos mit Poststempel vom 15.10.1960, cit. Peer 2011:333. Peer bezieht sich auf seine Sammlung *Suot l'insaina da l'archèr*, die im gleichen Jahr herauskommt.

sort eine sehr gerissene Skizze. Dr. Schorta entlockte die *Penna Barbla* das erste spontane Lob. (Peer SLA, B-3-RAD, 26.9.1951)

Vergleichen wir die Liste von Korrespondenten und Kritikern wird ersichtlich, dass Einzelne dieser Erstleser Peers Werdegang über Jahrzehnte begleiten und ihre kritische Lektüre in Brief und Rezension sowohl privat dem Autor als öffentlich dem breiteren Publikum mitteilen.

4.2.1. Einziger «kompetenter und glaubwürdiger Experte»

4.2.1.1. Ideologie, Austausch und Themen

Wie bereits den obigen Ausführungen zu entnehmen ist, waren Andri Peer und Cla Biert in verschiedensten Bereichen literarischer Tätigkeit seit den ersten Jahren ihrer Aktivität enge Weggefährten. Trotz schwieriger Auseinandersetzungen im Lauf der Jahrzehnte kann Biert in allen Phasen der poetischen Arbeit als wichtigster literarischer Gesprächspartner und Kritiker Peers bezeichnet werden, wie auch der Autor selbst bereits in diesem frühen Brief festhält:

Per cur chi vain oura il *Chalender* e las *Annalas* am füssa ün surleivg scha Tü lessast dir alch sur da mia poesia, displaschaivelmaing n'haja para dabsögn d'ün Battista per intant, e Tü m'inclegiast il melgder; quai bada adüna darcheu cun ün tschert sgrisch. (Peer SLA, B-1-BIE, 10.9.1950)

Als Zeichen von Peers Dankbarkeit für den Austausch können u.a. die verschiedenen Biert gewidmeten Gedichte gelesen werden, angefangen mit dem poetologischen *Mumaint creativ* (1948) über die Anerkennung in *Uliss* (1979) bis zur Würdigung auf dem Sterbebett *Ultim revair* und *Jazz*, der Erinnerung an gemeinsame Paristage im fernen 1947, in der letzten Gedichtsammlung (1985). In den Abschiedszeilen von *Ultim revair* (Peer I, 2003:430) erinnert sich Peer an die Fülle an Wissen und Geduld seines Gegenübers, und gedenkt der Stimme und der Geste, die ihn begleitet haben. Den Austausch mit Biert betrachtet er als schicksalhafte Fügung, die er nun nicht mehr erwidern könne:

5 [...] ün puoz
 da sabgentscha
 e da pazienza, [...]

15 Tia vusch,
 teis gest am cumpognan.
 E uossa
 di per di,
 nu saja co render
 quai cha la providenza
 20 ha dat a nus duos,
 sco scha nögliä nu fuoss.

Die Würdigung Bierts vollendet Peer in seinen verschiedenen Nachrufen sowie in der Schulfunksendung *Cla Biert – scriptur, trubadur, teatrist* von 1983. Neben den zahlreichen Präsentationen, Rezensionen und Radiosendungen zu Bierts Werk, auf die hier nicht eingegangen wird, soll jedoch auf vereinzelte humoristische und unpublizierte Gelegenheitsgedichte hingewiesen werden, die sich auf Bierts Schwierigkeiten als Junglehrer in Ftan und als Jungautor beziehen, beispielsweise auf das Gedicht *Dschem d'ün bun vaschin davart il ruos-ch da Cla Biert* (Seufzer eines guten Bürgers anlässlich der Kröte von Cla Biert), wo einige Reaktionen auf dessen Publikation von ersten Erzählungen im *Schweizerspiegel* parodiert werden⁴³⁰:

 Dalur, l'undraivel vih da Ftan
 Ha per magister ün satan,
 Ruina e s-chandel d'la gianüra,
 Bügnun d'nossa litteratüra.
 5 Cla Biert, o scelerat gigant,
 Che vituperis vast scrivand?
 Da ranas, ruos-chs, rambots, marusas,
 Limargias bleras zuond moccusas. [...]

30 «Denn solche Lehrer, Schweizer Spiegel,
 gehören hinter Schloss und Riegel!»[...]

⁴³⁰ Cfr. dazu auch die Briefe Peer-Biert 1951 u. 1952 im Nachlass Peer sowie für die Publikationsdaten das Inventar des Nachlasses Biert, <http://ead.nb.admin.ch/html/biert.html>.

35 Schi daperüna, sar cumpar,
 Solennamaing lain proclamar
 Cha plü da quai nu gnäa scrit
 E let neir bricha. Eu n'ha dit!

(Peer SLA, A-1-u, s.d.)

Der intensive Austausch seit dem Anfang ihrer Schaffenszeit, als Biert und Peer sich in der romanischen Kulturszene zu positionieren beginnen und ihre ersten, noch unsicheren literarischen Versuche machen, hat nicht zuletzt intertextuelle Spuren im Werk der beiden Autoren hinterlassen. Ein Beispiel dafür ist die 1961 erschienene Erzählung *Rablüzza*, in der Peer die gemeinsame Besprechung von Manuskripten beschreibt (cfr. 2.1.2.). Die von beiden Schriftstellern geteilte Ansicht, zwischen ihnen bestünden viele Gemeinsamkeiten, «quella sapchüda cha nus sajan in bler regards paraints e pervegnan da medemmas funtanäs, duos tips as pudessa dir, da sincronica geologia» (Peer SLA, B-1-BIE, 4.7.1947), zeigt sich in zahlreichen Affinitäten, in der Literarisierung gemeinsamer Themen und Ideologien etwa, für die Biert und Peer in der Umsetzung unterschiedliche Ausdrucksmittel finden⁴³¹:

- Ein wichtiger Beweggrund zum Schreiben war bekanntlich die Vorstellung, als Nachkommen einer untergehenden Kultur Zeugnis davon in die Moderne hinüberzuretten. Dazu gehören u.a. Magie und Aberglauben, der Symbolgehalt von Alltagsriten und Arbeitsabläufen, aber auch die Magie der Sprache selbst.
- Der Rückgriff auf die romanischen Klassiker⁴³² und die schriftsprachliche Angleichung an die Umgangssprache gemäss Chasper Pults *Testamaint* werden Teil eines literarischen Programms (cfr. 3.3.2. und 3.3.4.), welches Biert und Peer in publizistischen Beiträgen und in Radiosendungen oft auch in enger Zusammenarbeit veröffentlichen, beispielsweise die literaturkritische Sendungsreihe *Patnal* und die Würdigungssendungen zu Chasper Pult und Peider Lansel.

⁴³¹ Zu Cla Biert cfr. insb. die Kolloquiumsakten von 2008. Auch zum Werk anderer Autoren dieser Generation bestehen natürlich zahlreiche Parallelen, zu Jon Semadeni etwa (cfr. dazu Ganzoni 2003), oder auch zu Gion Deplazes und Toni Halter.

⁴³² Cfr. dazu z.B. den Brief Peers an Biert vom 1.3.1948.

- Subtiler zeigt sich die Zusammenarbeit auf verschiedenen Ebenen ihrer literarischen Texte: Ein auffälliges Beispiel auf Wortebene ist das oben besprochene Lemma «tischmuongia / tasmuongia» (cfr. 3.3.4.). Im thematischen Bereich erfassen und gestalten die beide Autoren symbolträchtige Momente und spezifische Arbeiten der Handwerker und Bergbauern, vor allem das Heuen und Holzen, wie in Bierts *Müdada* und in Peers Erzählungen *Il prader*, *Ultima sgiada* und *Fastens*. Ein archetypisches Werkzeug der Bauernkultur ist die von beiden auch als symbolträchtigen Bildspender verwendete Sense (cfr. 2.2.1.), zu der sich aus verschiedenen Zeiten textnahe Passagen zwischen den Versen Peers und der Prosa Bierts ergeben, wie im folgenden Beispiel:

Daman d'instà // [...] sü da Gonda / Auals rumuran tras ils erbaduoirs / Da mia fotsch daguottan tuns d'argient / E la daman sbrinzlaja da falcuns // Il sulai nasch'in mincha guot ruschè [...] (Peer I, 1955/2003:66)

Tscherta, üna fotsch glüschainta e bletscha dal ruschè es quai, immez la fotschigliada, üna daman d'instà, sü munt. (Biert 1981:294)

Ein weiteres Textbeispiel, das die Nähe der beiden Autoren zeigt, ist eine Schlüsselpassage im Roman *La müdada*, welche als Prosaübertragung des kulturgeschichtlich programmatischen und vielzitierten Gedichts Peers *Larschs vidvart l'En* gelesen werden kann (¹1954, cfr. 4.1.2.). Darin wird Vergangenheit und Zukunft der romanischen Kulturgemeinschaft heraufbeschworen, der Inn und die Lärchen an seinem Ufer sind die kulturbegleitenden Naturzeugen, welche ein einzelnes Menschenleben überdauern und die verschiedenen Generationen miteinander verbinden:

Ils larschs schuschuran sco'l büschmaint da Karin. El guarda üna pezza las uondas. [...] Mo tuot in d'üna jada para a Tumasch cha las uondas stettan salda, e ch'el viagia dasperavia, sü per val, cun prada e god e tuot. Be la crappa, intuorn ils peis, la crappa morta, quella nu's muainta. Mo l'En es bain eir stat adüna sco quai ch'el es uossa? I's pudess eir dir ch'el mâ nun es stat uschea sco uossa, a verer plü bain; l'En, quel chava seis let, daspö chi sa cura, el bain es stat pazchaint in sia lavur, el nun ha cedü. I'm dà da buonder, scha ün da meis perdavants es eir fingià stat quia, sco eu, avant blera tschient ons, ed ha s'impissà da quistas robas? Hai, i's stess pudair far sco l'En: adüna qua ed istess adüna in viadi, in-scuntrar adüna novas rivas, otra glieud, otras cuntradas. Mo quel perda-

vant ha eir vis quista crappa quia, e quella bos-cha là, quel ha eir tatlà il schuschur da las uondas chi passan, las vuschs chi vegnan da dalöntschi, sco vuschs d'uffants, e las vuschs chi passan, chi van dalöntschi davent, fin cha ün di è'l mort, mort cun quellas vuschs aint ill'uraglia, vuschs d'uffants e d'abiadis... (Biert 1962:224-225)

Aber Textnähe kann sich offenbar auch in Beispielen ergeben, wo ein gemeinsames Thema nur ganz hintergründig auszumachen ist, wie in der Erzählung Bierts *Co ch'eu n'ha imprais a chantar* und Peers Gedicht *Lügl*:

[...] mo verer as pudaiva, insömgiar da quai curius ingio cha tuot as müda d'incuntin, il sulai e las uondinas e las fluors e la bos-cha e la not e quai chi trembla, ingio cha tuot crida e tuot ria. (Biert 1949/1981:52-54)

[...] Quai ha'l üna chanzun / lomma e prüvada / chi ria e crida / chi lascha durmir ils morts / e chi sdaisda ils vivs (*Lügl* 1960/2003:123-124)

Die Reihe solcher Beispiele könnte beliebig fortgeführt werden, in den Bereichen des Dorfes und der Bauernhäuser etwa oder zum bereits erwähnten Arvenmythos (cfr. Biert 1962:322ff., zu allen Beispielen cfr. auch Riatsch 2010, zur Arve oben 2.3.2.3.).

4.2.1.2. Das Lektorat

Als die Dichterin Irma Klainguti Peer etwas unsicher eine Gedichtauswahl zur kritischen Lektüre vorlegt, ermutigt er sie dazu, ihr eigenes ästhetisches Ideal zu suchen und so gut wie möglich umzusetzen. Dabei umschreibt er auch persönliche Erfahrungen mit Erstlesern: Eigentlich höre er nur auf Bierts Einwände, dessen Verständnis er sehr bewundere und schätze, doch auch andere Autoren, darunter sein Bruder Oscar, hätten ihm wichtige Rückmeldungen gegeben:

Il poet (la poetessa) sto savair che ch'el(la) voul, tscherchar *seis* tun e sieuer seis ideal estetic culs mezs chi'l stan a disposiziun. Eu taidl insè be sün Cla Biert cun repassar l'ultima vouta meis vers e nu til sieu lösch brich da dapertuot, mo minchatant cun gronda arcugnuschentscha ed admiraziun per seis inclet profund e sia intuiziun musicala. Dad oters n'haja gnü parais interessants, uschè da meis frar Oscar [...], ed eir da collegas

giò qua chi pon natüral güdichar mias poesias be tras la versiun tudaischa o francesa, o taliana (*L'Alba*). (Peer SLA, B-1-KLAI, 1979/2011:359)

Wie bereits Lucia Walther hervorhebt (1994:73-74), ist Bierts Lektoratsarbeit in der Korrespondenz und in Arbeitstyposkripten dokumentiert. Seine Arbeitsnotizen zur Sammlung *Il chomp sulvadi* (1975) schickt Biert beispielsweise mit einem Begleitbrief zurück. Aus diesem geht hervor, dass Peer kurz zuvor auch für Biert ein Werkmanuskript gegengelesen hatte, eine Arbeit, die Biert als wichtiges und ermutigendes Echo bezeichnet. Seine eigene, etwas distanziertere Haltung zur Gesellschaft, meint er auch in Peers neuer Sammlung wieder zu erkennen:

[...] eu saint in mai daspö var duos ons: üna tscherta liberaziun da formalitats, da convenziuns, dal «magister» suot il chapè d'vaider, üna tscherta creschentscha da sgürezza per ir direct aint il nuschè, sainza saramonas. Quai nu reguarda be ils texts, mo impustüt il minchadi, eir la scoula, la famiglia, la società.

Lapro – alch curius – nu's vaina nimia plü agressiv, in cuntrari, mo i nu's guarda plü lönch a dretta ed a tschanca schi plascha o bricha, schi's cunfà cun quai chi vain forsà spettà o bricha. Forsa esa in fuond la retschercha da sai svesch chi ha ris-chà da rumper saivs marschas.

Alch simil saint eu eir legiond Tias poesias. I sun bler plü novas da quai chi para a prüma vista, e quellas in fuorma «tradiziunala» sun sovent il plü daspera ad üna perspectiva chi va vers la quarta dimensiun per uschè dir, üna dimensiun chi's pudess nomnar transcendentala-religiusa. Per main da che as staja stut davant alch vast chi's derva e chi'd es apaina inizià, magari eir laschà in suspaisa. Fich bel. (Peer SLA, B-2-BIE, 1974/2011:312f.)

Bierts Kommentare und Änderungsvorschläge sind unterschiedlicher Natur und gehen von allgemeinen Eindrücken und Anpassungen der Rechtschreibung bis zur Umstellung der Syntax und Veränderung des Reims⁴³³. Zum Gedicht *Il chomp sulvadi* notiert er beispielsweise: «poesia perfetta. Tema, ritmus, simbol ferm as cumbüttan. Ni massa bler ni massa pac. Excellent da nu far duos strofas. Vaira tragica sainza rimprover. Motivada sco titel pel cudesch». Neben dem Gedicht *Pittüras da Paul Klee*, dem wohl längsten Gedicht Peers zu einem Ge-

⁴³³ Aus der Vorlage ist nicht immer einwandfrei ersichtlich, von welcher Hand die vorgenommenen Korrekturen stammen.

mälde⁴³⁴, hält Biert anderseits seinen grundsätzlichen Vorbehalt gegen poetische Bildinterpretationen fest:

problematic per chi chi nu cugnuoscha sias pitturas. Tscherta, i s'inclegia cha Klee at tainta da metter in plets quai ch'el ha miss in culuors e fuor-mas, oramai cha las metafras as dan bod da sai. Mo id es tuottüna üna reproducziun dad üna visiun d'ün oter, interpretada da Tai, bainschi in möd original. Il lectur improva da's preschantar las pittüras, riva pac toc e's disch: «Sarà interessant, quist Paul Klee, mo pitturas sun per *verer!*» Quai chi'd es fat pel ögl, nun es fat pella bocca, il plü da tuot forza per commentar in fatscha a la pintura. S'inclegia chi's po pitturar eir cun plets, mo lura ha l'ouvra ün'otra funcziun, p.ex. ils «maletgs» da P. Lozza. Tü ha[st] eir divers da quels maletgs. Quels persvadan, quist qua resta i'l ajer, quant buna cha la lingia saja. Fich bellas metafras! (Peer SLA, A-1-j/54)

In Bezug auf die Bildinterpretationen weiss sich Peer in bekannter Tradition und belässt das Gedicht wie es ist. Vom Gedicht *Act* wiederum ist Biert begeistert, vielleicht auch weil er selbst die Erotik als wichtiges literarisches Thema in der Kleinliteratur während der 1950er-Jahren vehement verteidigt hatte⁴³⁵: «dal plü bê ch'eu n'ha let! quai es lingua, sapperlottas!» Beim Gedicht *Riva dal mar* gefällt Biert der Einstieg: «fich püra, sincera, tanter accomplimaint e renunzcha, sco bod adüna, vairamaing.» Im zweiten Teil schlägt er vor, eventuell diejenigen Zeilen zu streichen, die neben der Beschreibung der Frau am Ufer weitere Inhalte einbeziehen und auch den oben kommentierten, möglichen Bezug zum Schreiben herstellen, d.h. die Verse 11-13 sowie 16-17. Peer verändert die kritischen Zeilen leicht, streicht jedoch nur den Vers 17. Auch in der weiteren konkreten Arbeit übernimmt Peer Bierts Vorschläge längst nicht immer. Beim Gedicht *Stradun* beispielsweise integriert er den vorgeschlagenen Titel an Stelle von *Autostrada*. Biert findet die letzten vier Verse sehr schön, der erste Teil scheint ihm weniger zu gefallen. Er macht einzelne Änderungsvorschläge und

⁴³⁴ Der Titel wird nachträglich zu *Davant pittüras da Paul Klee* ergänzt. Weitere Beispiele von Gedichten zu Gemälden sind über das ganze Werk verteilt, z.B. *Femna* (*Davant ün quader da Renoir*), Erstpublikation 1948, *Grand siècle* (*tenor ün quader da Le Nain i'l museum da bellas arts a Reims*) von 1979 oder *Sguard süin Tavo* (*Quader dad L. Kirchner*) von 1984. Zu dieser Thematik cfr. Andry 2009.

⁴³⁵ Cfr. u.a. Bierts Erzählungen *Amuras* von 1956 und die scherzhafte Reaktion Peers oben auf die erbosten Leserbriefe an den *Schweizer Spiegel* nach der deutschsprachigen Publikation.

merkt an, «God pelerina» sei zu ersetzen, etwas Ähnliches habe Peer bereits einmal geschrieben. Doch dieser lässt das Gedicht unverändert, macht nur aus zwei Strophen eine.

Anderseits übernimmt Peer ohne weiteres erstaunlich eingreifende Umstellungsvorschläge Bierts, die auch Struktur und Reim einbeziehen: Das Gedicht *O schlincha vaila...* kommentiert Biert mit: «bella poesia, be apparaintamaing tradi-zionala». In Vers 4 schlägt er eine Verschiebung des Objekts vor: «Cha'l vent amo nun ha teis alber ruot?» wird zu «Cha'l vent teis alber amo nun ha ruot?». Für Vers 6, mit der Typoskriptversion «sumaglia tuot a meis giavüsch ardaint» schlägt Biert vor «es be ün tschögn da ...», und Peer schreibt in alter Rechtschreibung und archaisierender Form «ais be ün tschegn da ...». In Vers 7 und 8 verändert sich «staila clera / sperond da riv'in riva illa blauera» gemäss Bierts Vorschlag zu «clera staila / sperond da riva in riva, schlincha vaila»⁴³⁶. An Bierts Kommentaren zeigt sich zudem, dass er durchaus zu den Lesern gehört, die in diesen Gedichten intertextuelle Bezüge zur traditionellen Dichtung herstellen können. So bemerkt er bei *Bö-sch in flur* etwa: «Bler megladra co *O sblacha fluretta*.» (Alle Zitate der beiden Abschnitte in: Peer SLA, A-1-j/54).

Auch zur Sammlung *La terra impromissa* liegt ein Dossier mit den vorbereiteten Gedichten vor, die Biert mit Überarbeitungsvorschlägen und Korrekturen auf ganz unterschiedlichen Ebenen und offenbar zu unterschiedlichen Zeiten versehen hat. Da Peer die Gedichte nach Bierts Interventionen in zwei Durchgängen weiter bearbeitet, ist an bestimmten Stellen nicht ganz klar, welche Korrekturen von welcher Hand stammen⁴³⁷. Aufschlussreich und auch unterhaltsam sind diese Notizen auch deshalb, weil Peer nachträglich zu Kommentar und Widerspruch zum Lektor angesetzt hat, so dass auf dem Papier ein Dialog oder sogar Disput entsteht. Harmlos sind Bemerkungen wie «laschada uschè» bzw. «müdà ferm», oder die Insistenz auf seine vorherige Fassung: «*na!* ils!» oder die Bestätigung des Lektors: «el ha raschun! la coga! n'ha müdà!» Vereinzelt zeigt sich auch ein unterschwelliges Aggressionspotential, etwa wenn Peer das Fragezeichen Bierts nach dem Titel *Limbus* mit «tottel!» (Dummkopf) quittiert. Oder beim Gedicht *Fügia*, wo Biert findet, die Position Peers sei zu billig und

⁴³⁶ Cfr. die Reproduktion in den Materialien 2.4.6. Das Gedicht wird im Beitrag von Caduff 2008 kommentiert.

⁴³⁷ Die betreffenden Dossiers sind mit den Signaturen A-1-n/81 und -82 versehen. Allerdings ist die materielle Situation nicht eindeutig, stark bearbeitete Blätter liegen neben unberührten, publizierte Gedichte neben unpublizierten wie *Parantesa*. Eine systematische Analyse müsste wohl mit einer detaillierten Prüfung und Reorganisation des Materials verbunden werden.

zeige ein schlechtes Verständnis von Christus, und Peer damit zu Beschimpfung und Widerspruch provoziert. Unter das Gedicht *Uliss*, das Peer dann dem Freund widmet, schreibt Biert «perfetta» (Alle Beispiele in diesem Abschnitt in: Peer SLA, A-1-n/82). Möglicherweise aggressive Antworten des Dichters auf Korrekturvorschläge finden sich auch in Lektoratsexemplaren von weiteren, unbekannten Lesern, wo Peer neben die in Bleistiftschrift angebrachten Vorschläge mit schwarzem Kugelschreiber antwortet: «na, sto star uschena», «schi, tū hast raschun, eu vaiva fingià corret!», «d'accord, mon vieux», «fingià fat!» (Peer SLA, A-1-j/52). Auch hier kann nachvollzogen werden, dass Peer, wie er dies in nachträglichen Aussagen behauptet, für Bierts Vorschläge offener ist als für diejenigen anderer Erstleser.

Zu Bierts konkreten Überarbeitungsvorschlägen und ihren Folgen in der Gedichtbearbeitung können hier einige Beispiele zur Sammlung *La terra improvvisa* wiedergegeben werden: Beim Gedicht *Eu nun ha oter* merkt Biert an: «perfetta. Fich concentrada. *Trouvaille!*» Für die Druckversion wird das Gedicht dann einzig in Bezug auf die Satzdistribution auf die einzelnen Verse an zwei Stellen verändert: Die Typoskriptversion für V. 4-5: «ingio chi's plachan voss / imbüttamaints» wird in der Endfassung zu «ingio chi's plachan / voss imbüttamaints». In den V. 6-8 wird «Varaja larmas avuonda / per tils / najantar?» zu «Varaja larmas / avuonda per tils / najantar?» verändert. Unter die vier Strophen des Gedichts *Biografia* auf dem Typoskript notiert Biert: «la rima «ostinato» vain rafichuossa. Forsa scurznir. Mal dir che»⁴³⁸. In der zweiten Strophe kommentiert er für V. 6, «sco ün chavà», mit «massa ordinari». Peer nimmt diese Bemerkung als Hinweis, streicht den Vers völlig und kürzt auch einen weiteren, so dass aus den 16 Versen in vier Strophen für die Druckversion drei Strophen mit 14 Versen stehen bleiben. Eine Änderung erfolgt auch in der letzten Strophe, vorerst «Chi sa, / scha quai'm sarà (gnarà) / pardunà / üna jà?». Dazu bemerkt Biert, die Form «sarà» sei transzendenter, «gnarà» wird gestrichen. Bei «jà» schreibt er lakonisch an den Rand «ja – nein». Die definitive Version lautet dann: «Chi sa, / scha quai'm vain / ün di / pardunà?» An diesem Beispiel zeigt sich, dass Peer auf jede Intervention Bierts irgendwie reagiert: mit den minimalen Änderungen der Schlussverse gelingt es ihm, das «beharrliche «ostinato» », welches Biert stört, im Endreim aufzubrechen.

Auch für das Gedicht *In fuschina* sind offensichtlich einige entscheidende Überarbeitungen Cla Bierts Anregungen zu verdanken: Die V. 6-8, «pudond aint

⁴³⁸ Cfr. dazu die Reproduktion in 2.4.6. Alle Beispiele des Abschnitts in: Peer SLA, A-1-n/81.

/ per l'anchüna, sco / sch'el vess fat l'amur» der Typoskriptfassung werden von Biert beanstandet; er besteht darauf, dass «aint» mit «giò» ersetzt werden müsse, «fat l'amur» findet er in diesem Zusammenhang fremd und müsse ersetzt werden: «alch oter. forsa martè / rabatta, clingia». In Bezug auf den weiter oben kommentierten Zusammenhang zwischen dem klingenden Handwerk und den klingenden Versen, ist dies eine grundlegende Bemerkung, denn Peer nimmt anschliessend die drei Verse der Vorfassung in zwei zusammen und der Hammer beginnt zu singen, «pudond giò per l'anchüna, / cul martè chi chantaiva». Für den Schlussvers schlägt Biert vor, «na be ün dial da la tscheppa» mit «na plü...» zu ersetzen, was Peer ebenfalls umsetzt. Er notiert zudem neben dem vorläufigen Titel *Fier in fö* «müdar titul»⁴³⁹.

In dieser letzten Gedichtsammlung Peers, deren Entstehung Biert begleitet, finden sich auch generelle Hinweise zur langjährigen Zusammenarbeit und gegenseitigen schriftstellerischen Abhängigkeit, die wegen Bierts Krankheit ihrem Ende zugeht: Bierts Begleitnotiz ohne Ort und Datum steht diesmal unten auf dem Arbeitstyposkript des Gedichts *Passugg*: «Meis char, bella raccolta, bravo per Teis sen darcheu frais-ch ed interpendent. Quai es la dretta via per rumir obstaculs, per nun ir suot ant ura. / Da cour Teis Cla / Tschai plü tard. La reconvalescenza va fich plan quista jada! algord cun Tai!». Im Januar 1984 schreibt Peer dazu: «notizchas da Cla chi ha eir reviss cun mai insembel la copcha in net dūrant mia reconvalescenza a Passugg. Ah che bellas uras e früttaivlas. El d'eira fich amalà e nu muossaiva [...] Bod l'ultim inscunter intensiv da nus duos. / gūn – lūgl 1977 / scrit schner 1984». Neben dem Gedicht schreibt er «revisiun da Cla resguardada tant inavant». (Peer SLA, A-1-n/81).

Zur Bestätigung seiner zum Kapitelanfang zitierten Aussage gegenüber Irma Klainguti kann auch der letzte dokumentierte Brief Peers an Biert beigezogen werden, in dem er die grundlegende Wichtigkeit des Jugendfreunds als sachkundiger Berater seiner poetischen Arbeit unterstreicht: «Eu renunzch invidas a Teis cussagl vi da mia lavur poetica, ingio ch'eu n'ha insè gnü be a Tai sco perit competent e credibel.» (Peer SLA, B-1-BIE 1978/2011:316).

⁴³⁹ Die Lektoratsnotizen Bierts in: Peer SLA, A-1-n/82, die Endfassung in: Peer 1979/2003:350, zum Gedicht cfr. oben, 2.2.3.

4.2.1.3. Gedichtanalyse und Rezension

Obwohl sie regelmässig diesen Freundschaftsdienst in Frage stellen, begleiten Biert und Peer die gegenseitige Lektoratsarbeit seit Anfang ihrer literarischen Tätigkeit auch mit Kritiken und Rezensionen. Peer schreibt beispielsweise in seiner Kritik der ihm gewidmeten Erzählungen *Pangronds da Cla Biert*: «I nun ais neir bun cha scriptuors ston da cuntin recensar a scriptuors» (Peer III, *FL* 1950/2011:121). Biert antwortet in seinem folgenden Brief, Peer hätte sich ruhig etwas kürzer halten können, doch sei die Schwierigkeit nachvollziehbar, über Werke zu sprechen, die einem besonders nahe gingen. Den Eindruck gegenseitiger Propaganda möchte er, wo möglich, vermeiden:

I nu'm vess fat nügla scha Tü At vessast eir tgnü forsa ün zich plü cuort. Mo eu sa our d'aigna experienza quant greiv chi'd es da discuorrer cul public sur dad ouvas chi nu stan be a cour per chaschun dad ellas stessa, mo baintscherta per chausas chi van plü chafuol amo. Co sguinchir al prievel cha nos discuors tschüffa pro'l public üna culur da «propaganda» vischandaivla, sainza cha no vessan pensà landervia gnanca sfrical bricha? (Peer SLA, B-2-BIE 1950/2011:29)

Anderseits scheint das Verfassen einer Rezension nicht selten aus Sicht des jeweiligen Lektors einem Bedürfnis und in Hinblick auf das Publikum einer Notwendigkeit zu entsprechen. Offenbar war Peer zeitweilig recht unsicher, wie dem Publikum zu begegnen sei, und Biert suchte nach Wegen, um dem romanischen Publikum die neuartigen Gedichte näher zu bringen. Gemeinsam entwickelten sie Strategien der Vermittlung. Wie sich aus der dokumentierten Korrespondenz der 1950er-Jahre ableiten lässt, ermöglicht die Zusammenarbeit, dass Peer unerkannt über seinen Rezensenten auktoriale Mitteilungen verschiedener Art publizieren kann. Derartige Absprachen bezeichnet Genette als indirekte Kommunikation zwischen Autor und Leserschaft, als *allographe officieux*, «quelque peu «téléguidé» par des indications autoriales que le public n'est pas à même de connaître» (Genette 1987:350). Ein konkretes Beispiel dazu stellt die Kritik der Pariser Edition *Poesias* dar. Peer schreibt vorgängig, da es nicht einfach sei, Werke eines Freundes zu präsentieren, wünsche er diesmal nicht ausdrücklich, dass Biert den Band rezensiere, wenn er aber trotzdem etwas sagen möchte, so könnte Biert doch festhalten, ein Franzose habe die vierzig Seiten Buchstabe um Buchstabe neu abgetippt:

Char Cla, quista jada nu'T giavüscha da rezensar perche eu nu poss savair scha quai 'T va per corda. I nun ais leiv da rezensar ün ami. E forsa füssast mass'intschert per dir alch chi'm plascha e da quai chi nu'm plascha dodi avuonda da tschels. Incas cha Tü'T saintast inclinà da dir alch pletschi da'T tuotta peida e di'm ch'ün frances m'haja reneotipà custab per custab las 40 paginas. *I existan 40 exemplars*. Tü ed Erica vaivat ils duos ils plü bels. (Peer SLA, B-1-BIE 1948/2011:294)

In seinem Antwortschreiben betont Biert, ein allgemeines Publikum habe wirklich Mühe, solche Gedichte zu verstehen. Er selber fühle sich durch Äusserungen des Unbewussten sehr angesprochen. Da ihm die notwendige Distanz fehle, hätte er jedoch Mühe, eine Rezension zu schreiben und müsste noch weitere Detailerklärungen erhalten. Zum Gedicht *Mumaint creativ*, das er als das Schwierigste erachte, meine er aber, einen Schlüssel gefunden zu haben:

Tü sast, eu nu mangl dir quant plaschair ch'eu n'ha gnü da Tias poesias. Mo «la glioud» nun inclegia, o be pacs, tuotta radschun da dar oura be 40 exemplars, tuotta radschun, scha tanter quels 40 sun 5 o 10 chi inclejan alch da las profuonditats, schi basta. Eu craj d'am podair quintar pro quels chi han resenti e resaintan adüna daplü quels vents magics chi zofflan sü dals precipizis, chi fan mouver quels sindals chi zoppa noss eterns desideris. Mo lura eu nu craj ch'eu füss bun da far üna recensium, eu sun massa in prievel d'am perder, v.d. tour distanza am fa difficultats. Mo lura no discurren a bocca, da minchüna, lingia per lingia. Tü starast lura declarar amo quist e tschai, muossar ils «spartavias» chi's po interpretar tuot tenor in möd different. Forsa ch'eu At poss dar satisfacziun cun tia dedicaziun *Mumaint creativ* discurrend a bocca. Considerond ch'ingün nun inclegiarà quella poesia a fuond, ella sta qua suot ögls a minchün, e l'istess ad ingün, ella es la plü greiva, mo eir la plü profunda, ed eu sun be bajas d'avair chattà üna pitschna clavina ch'eu nu muoss ad ingün. (Peer SLA, B-2-BIE 1948/2011:294f.)

In ihrem Briefwechsel lässt sich der aufwendige Prozess der Analyse und der Selbstanalyse innovativen Schreibens der jungen Autoren nachvollziehen, die nach ihnen entsprechenden, zeitgemässen Ausdrucksformen suchen und dabei sehr rasch von den ablehnenden Reaktionen ihres Publikums eingeholt werden. Die Briefe dokumentieren Schwierigkeiten, die sehr wohl im Kontext eines sich aufdrängenden «Horizontwandels» (Jauss 1982:744) bei der kleinen romani-schen Leserschaft gesehen werden können, welche erst an die neuartigen, in Anlehnung an zeitgenössische Werke der grossen Literaturen entstandenen

Erzeugnisse herangeführt werden muss. Aus dieser Auseinandersetzung geht das hervor, was oben als literarisches Erneuerungsprogramm bezeichnet wurde und nicht in erster Linie als Theorie entstand, sondern viel eher als Folgereaktion auf die Publikumsanalyse. Ein weiteres Beispiel aus den frühen Schaffensjahren zeigt ausdrücklich, wie Peer auf Wunsch Bierts seine Vorstellungen zur Dichtung zu formulieren versucht. Letzterer ist daran, eine Gedichtauslegung von *Mezzanot* vorzubereiten, die dann an einem öffentlichen Abend in Scuol, in einem Zeitungsartikel (cfr. Biert, *FL* 8.7.1949) und in einer Radiosendung präsentiert wird:

Qua füss forsà per Tai il mumaint da muossar quant fich chi's sviluppet expressiun ed intent artistic daspö 50 ons, e da cunfessar quant fich cha nus vain pers la branc'lura cullas culturas chi'ns circumdeschan [...]. Nus giuvens pero nu pudain plü serrar ils ögls e cuvar las crouslas vödas da nossa tradiziun spettond chi sbiattan laint nouvs pulschins. [...] Muossa'ls cha modernità nu dependa da l'ura da bratsch, o da tscherts titels preferits mo d'ün bsögn ardaint da controversa. Pro ün s'accumplischa quel bsögn illas impraisas arditas da la tecnica, pro tschel illa scienza, pro nus in poesia.

Poesia ais eir ün inscunter cul muond chi'ns cuntuorna e quellas forzas chi'ns masinan. Poesia: ün cumbat, sco cha mincha vair inscunter ais ün cumbat tanter duos elemaints chi s'annöblischan o chi's desdrüan. Per nus ün cumbat sül chomp da la lingua, luotta per conquistar quel muond marv, tuorbel, renitent e t'il igluminar in seis mumaints significativs, in seis panoramas ils plü surprédients. Quista lingua, nun ais ella quella cha nus imprendain dals vegls scriptuors e dals giuvens pauris per t'illa metter in servezzan da sentimaints chi nu sun forsà ni paurils ni venerabels da vegldüm? I nu's po esser inclegiantaivel sainz'avair prova dad esser sincer. Sriver ais ir in tschercha da plü granda sincerità (Peer SLA, B-1-BIE 1949/2011:298).

In diesem meta-poetischen Brief, aus dem bereits oben zitiert wurde, äussert sich Peer also u.a. zu grundlegenden Voraussetzungen der zeitgenössischen Lyrik, aber auch zu seinen ganz persönlichen Impulsen zum dichterischen Schaffen und zu seiner Situierung in der romanischen Kulturtradition. Ein wichtiger Aspekt sei der Wunsch des modernen Dichters nach einem «ehrlichen» und «wahrhaftigen» Ausdruck seiner individuellen Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen. Auf diese «Wahrhaftigkeit» nehmen im Folgenden verschiedene romanische Kritiker, von Biert zu Semadeni bis Famos, immer wieder Bezug.

Auch die Frage, warum Modernität in Bezug auf die Technik mit Bewunderung, in der Dichtung aber mit grosser Skepsis begegnet werde, wird wiederholt aufgeworfen, beispielsweise in Bierts Literatursendung zur Erscheinung von *Clerais* fünfzehn Jahre später:

L'artist ha adüna improvà da tuots temps da gnir a tapin, da gnir a disegn cun quel muond i'l qual el ha vivü. El improva da dar expressiun ad ün nouv möd da verer e sentir las chosas, a novas perspectivas vers l'avegnir. Neir hozindi la natüra e l'univers cun lur misteris nu sun per nus plü quels chi d'eiran. Il poet modern sa, güsta scu'l scienzchà modern, cha las categorias tradiziunalas, umanisticas nu bastan, daspö tschinquant'ons fingià, per penetrar muond e cosmos. Tuots duos s'han distanzchats da quai chi valaiva fin uossa per realtä. Il möd da disferenzchar suainter reglas stabilidas, tenor temp e spazi, quai nu sun plü las masüras. Mo nun es quai curius, dal scienzchà la glieud as fida plüchöntsch co dal poet! I vain admiss cha'l scienzchà fetscha lavur seriusa, eir in üna fisica abstracta chi serva i'l concret a la guerra. Dal poet vaina dit ch'el fetscha robas chi nu's inclegia. Tscherta, quai chi'd es s-chür, misterius, na inclegiantaivel, quai scuraschescha, ed irritescha. Mo i attira eir, perfin ils irritats. Haja ün sen da vulair trar a glüm per forza quai chi'd es e forse resta s-chür? Eu nu craj. (Biert 1964, Transkript A.G.)

Was Biert 1949 in der mündlichen Präsentation von Peers *Poesias* ausführt, die sich offenbar vor allem an die Lehrerschaft richtet, ist nicht dokumentiert. Im Artikel konzentriert er sich auf die Analyse des genannten Gedichts *Mezzanot*, an dem er die Auseinandersetzung des Dichters mit seinen Gefühlen und Impulsen darlegt. Eine Dichtung, die eben nicht als Zeitvertreib verstanden sein wolle, sondern als eine Lebensart. Hier paraphrasiert er gewissermassen die Feststellung, welche Peer in seinem Brief hervorhebt: «*La poesia nun ais üna patenta chi s'aquista cun bunas relaziuns, ella ais ün möd da viver.*» (Peer SLA, B-1-BIE, 1949/2011:295). Es ist nicht nachvollziehbar, ob Biert realisiert, dass es sich bei Peers Aussage um eine textnahe Übertragung eines auch im Ausgangstext hervorgehobenen Satzes aus dem erwähnten Essay von T.S. Eliot *Notes towards the definition of culture* von 1948 handelt: «[...] that culture is not merely the sum of several activities, but a *way of life*» (Eliot 1948/1976:114)! In diesem Teil seines langen Essays beschäftigt sich Eliot mit Übermittlung und Erhaltung von Kultur durch deren Eliten und der notwendigen Kulturentwicklung durch die «Kulturproduzenten», eine Vorstellung, die auch in weiteren Schriften Peers

präsent ist: «It is the function of the superior members and superior families to preserve the group culture, as it is the function of the producers to alter it.» (Eliot 1948/1976:115).

Zum Abschluss seines Artikels kommt Biert denn auch auf die Wichtigkeit neuer Texte für die romanische Literatur zu sprechen. Auch hier bezieht er sich auf den genannten Brief Peers und wiederholt wörtlich einen Satz daraus: «Mincha fuorma culturala va as svödand cul ir dal temp e reviva be tschüffand nouv cuntgnü, frais-ch alimaint, nouva flamma.» (Biert 1949). Es genüge nicht, nur die Vergangenheit hochzuhalten. Damit sich die Kultur entwickeln könne, müsse die Welt vielmehr in einer aktuellen Sichtweise ernstgenommen werden. Diese «transfuormaziun» der Aktualität in einem bleibenden Werk sei ein zentrales Anliegen für alle Kulturen, auch für die romanische. Nach der Radio-sendung meldet sich Peer dann wieder in einem Brief. Hier wie an andern Orten bekräftigt er, er möchte ganz im Sinn Valéry's nicht zur Kritik seiner Werke Stellung nehmen, tut es aber dann doch: Dabei unterstreicht er insbesondere, Biert habe den Aspekt der Modernität zu stark hervorgehoben, er selber finde Modernität an und für sich keine Qualität, er habe eher den Eindruck, der Tradition sehr verhaftet zu sein (cfr. Peer SLA, B-1-BIE 1949/2011:300). Diese neue Aussage steht offensichtlich im Widerspruch zum Brief vom 12.2.1949, wo Peer festgestellt hatte, er sei den grossen europäischen Dichtern der Moderne verwandter als Caderas und Linsel. Aus solchen Widersprüchen lassen sich sowohl Peers Unsicherheit in der Selbsteinschätzung als auch die Schwierigkeiten des engagierten Cla Biert, sein Gegenüber zufrieden zu stellen, ableiten. Die Unsicherheit des Dichters wird durch weitere Bemerkungen erhärtet, beispielsweise in der Reaktion auf ein Lob des literaturinteressierten Sekretärs der Lia Rumantscha Steffen Loringett auf den Erstabdruck der zwei neuen Gedichte *Daman d'instà* und *Abandun* in den *ASR* 1951⁴⁴⁰, die dann zur Vorfreude auf eine erwartete Kritik von Biert überleitet: «Loringett am scriva a gratular per mias poesias in *Annalas* d'ingion. Nu sa schi'd ais sincer. Tant daplü m'allegria sün Tia critica» (Peer SLA, B-1-BIE, 1.4.1951). Die vorgesehene Artikelfolge Bierts zu den in den *ASR* 1950 erschienenen drei Gedichten, welche dann auch in der schmalen Edition *Sömmis* 1951 im Selbstverlag herauskommen, scheint Peer nachgerade unter Druck zu setzen: «Eu trembl da verer Tia critica aint il *Fögl*,

⁴⁴⁰ Diese beiden Gedichte werden erst später in umfangreichere Sammlungen integriert, *Daman d'instà* 1955 in *Battüdas d'ala* und *Abandun* 1969 in *Da cler bel di*.

trembl na be da buonder» (Peer SLA, B-1-BIE, 20.4.1951). Nach deren Erscheinen folgt ein bewegter Dankesbrief:

Meis char Cla,

Tü est vairamaing commovent dad ir a scriver ün simel clap componimaint sur da mias per poesias. Ün poet as sainta d'instinct oblià da rebüttar mincha critica vi da seis vers o dad acceptar tuottas cun stoica indifferenza, quai chi fet Valéry, l'hom chi s'ha lià be i'ls axioms d'üna disciplina spirituala.

Mo quai ais tuot oter cur cha Tü, chi vezzast aint in mi'ouvra sco ingüns, dervast la bocca. Il discuors sur da l'aigna lavur nu's saja mâ ingio chi's riva e suvent impedischa alch glüna o malgrataj da chavar plü chafuol. [...] D'inrar n'haja spettà ils *Fögls* cun tant'impazienza e cun tant buonder. Tü'm fast ün onur cun Tas remarchas, cha pacs am cuviran, mo chi nu füss superbi d'avair da quels exegets. Chi na be lodan mo pon eir comprovar (tant cha quai ais pussibel in poesia) quai chi dischan. [...] Tü nun hast scrit quels plets per mai e pac importa che ch'eu pens lasupra. Tü hast vuglù far incleger – ed hast dovrà Teis indschigns da scriptur e da psicolog in ün möd bod privlus e bod divertaivel⁴⁴¹.

Peer hat natürlich auch diesmal verschiedene Einwände zu den Auslegungen, gibt jedoch auch seinem Erstaunen über Bierts tiefes Verständnis Ausdruck und folgert, es wäre für ihn wohl nicht zuträglich, zu viele solcher Analysen zu lesen. Seinen Weg müsse er selber finden.

Auch in seinen folgenden Artikeln zu Peers Lyrik wählt Biert oft den Ansatz der detaillierten Textanalyse einzelner Gedichte an Stelle der von anderen Kritikern bevorzugten, generellen Beschreibung einer ganzen Sammlung⁴⁴². Seine Vorgehensweise skizziert er im ersten von mehreren Beiträgen unter dem Titel *Impreschiuns d'üna poesia* im 1960 und 1961. Er wolle ohne bestimmtes System während der Lektüre Zeile um Zeile einfach Gedanken und Gefühle aufschreiben. Für die Zeitungsleser erarbeitet er auf diese Weise einen spontan-experimentellen und persönlich gefärbten Zugang zum Gedicht (cfr. Biert 1960, in: *FL* 8.4.1960). Auch später geht der Präsentation oft ein Austausch zwischen Dichter und Rezensent voraus, und Biert schickt Peer die Kopie seines Artikels,

⁴⁴¹ Peer SLA, B-1-BIE 1951/2011:303 sowie Biert 1951/2011:392ff. zu den drei Gedichten *Schelpcha infernala*, *I dà* und *Il sömni*.

⁴⁴² Für eine Übersicht der Arbeiten Bierts cfr. die online-Bibliographie, für ein weiteres Beispiel oben, 3.1.2.2.

wie im Fall seiner Analyse des Gedichts *Temp sainza temp*, wo er anmerkt: «Eu craj d'avair savü muossar alch aspets da quista poesia chi'm para üna da las plü fermas cha Tü hast» (cfr. Biert 1971 sowie Vorlage dazu im Nachlass). Zu den Möglichkeiten der Interpretation an und für sich äussert sich Biert ebenfalls in der Radiosendung von 1964. Er hält fest, die Auslegung des Inhalts sei sehr subjektiv, das Geheimnis eines Gedichts schwer zu erklären. Was er viel eher versuche, sei die Arbeitsweise des Dichters zu ergründen, seine Bilder, seine Rhythmen und seinen Bezug zur aktuellen Welt nachzuzeichnen:

L'interpretaziun manüda da quai chi vain nomnä il cuntgnü, o la materia, sarà adüna subjectiva: che es la mort? che es il sömmi? che es il misteri? Chi voul declarar quellas chosas? Il poet in mincha cas il main da tuot, anzi, el es svesa ün da quels chi pertschaiva daplü co oters ils cunfins da nos savair, chi santa la chafuollezza dal misteri. El es, i'l vast sen dal pled, ün uman religius. El aintra aint il misteri, uschè cha eir l'interpretaziun da la fuorma poetica dvainta problematica [...]. I's tratta dimena plüchöntsch da far sentir ünqualchosa davart il möd da verer e da lavurar dal poet modern, davart il möd co ch'el as cuntegna cun plets, sumaglias, ritmus e musica, co ch'el driva novas perspectivas dal muond dad hoz. (Biert 1964)

An seinen aufwendigen und interessanten Beiträgen zeigt sich das, was Biert einst Peer zugeschrieben hatte, nämlich das engagierte Schreiben über Werke, die ihm als solche am Herzen liegen und die eine ihm wichtige Tiefendimension ansprechen (cfr. Kapitelanfang). Deshalb begleitet er wohl die Publikationen seines Kollegen durch die Jahrzehnte, und findet dennoch rückblickend, sie hätten in dieser gegenseitigen Rezensionarbeit übertrieben – und ist froh, dass der Band *La terra impromissa* von Victor Stupan vorgestellt wird:

I's vezza cun quista ediziun plü bain co pro'ls *Sgrafits* l'avantag da la fuorma sinoptica⁴⁴³. La traducziun tudais-cha metta qua ad evidenza avantags: pussibilità d'edir lirica per ün lectori bler plü vast, avantags finansials (adonta (pervia!) dals inserats chi sgradan) e forsa perfin megl'dra incletta pro'ls Rumantschs chi aduran il tudais-ch sco pussanza soncha!

⁴⁴³ Im ersten Teil des zitierten Passus bezieht sich Biert auf den zweisprachigen, wegen der Finanzierung mit Inseraten versehenen Band *Refügi*, der 1980 im Wado Verlag erscheint, weiter unten dann auf die Präsentation des Bandes *La terra impromissa* von Victor Stupan im *Fögl Ladin* vom 11.4.1980.

Dal rest: la preschentaziun da Viki es excellenta; eu sun cuntaint chi nun es adüna Cla Biert, là vaina fat ün pa ün fal, no duos, cun ans preschantar massa sovent ün a tschel.

Quist Wado-Verlag para dad esser alch inandret. A tuottavia generus e sainza temma dal ris-ch, e quai es magari rar. (Peer SLA, B-2-BIE 1980/2011:316)

Gerade angesichts der wichtigen Funktion Bierts als Erstleser dieser Sammlung, wie sie aus den obigen Beispielen hervorgeht, ist es mehr als verständlich, dass er die Rezension eines Anderen seiner eigenen vorzieht. Seine Bemerkung, auch für die romanische Leserschaft vereinfache die Übersetzung ins Deutsche das Verständnis, muss nicht unbedingt als sarkastisch-ironisch aufgefasst werden. Wie einzelne Aussagen weiter unten zeigen, waren verschiedene Leserinnen und Leser für diese Hilfestellung dankbar.

4.3. Aspekte literarischer Rezeption in einer Kleinkultur

Übersicht und Kommentar zu ersten Kritiken zeigen den schwierigen Einstieg Andri Peers als Dichter in der kleinen Literaturwelt der Rätoromania⁴⁴⁴. Etwas ambivalent, jedoch sehr freundlich ist der Rezensent der *Gasetta romontscha*. Nach einer kurzen Skizze von Peers Werdegang unterstreicht er, die Gedichte würden für die meisten Leser fremde Themen behandeln. Musikalität und Tonart seien jedoch so romanisch, dass man sehr wünsche, der Poet werde sich in Zukunft eher mit einheimischen Problemen auseinandersetzen. Er hält fest, Peer sei in der Form sehr offen, und seine junge Muse müsse sich noch etwas entwickeln, wolle sie nicht als unreif und schal beurteilt werden: «Mo la musa aunc giuvna sto far enqual sbargat de bagat vul ella buca esser avon uras stria, mo buca madira, fata e vita.» (o.A., GR Herbst 1948). Die Präsentation von *Poesias* durch Jon Pult bestätigt, dass Peers erste Gedichte viel Kopfschütteln ausgelöst haben und gar die Furcht, er verspottete die einheimische Literaturtradition:

Blers han squassà il cheu legiand quels vers minchatant malinlegiantaivels ed agens, chi paran bod da far beffa a la tradiziun da nossa poesia. Quels chi's dan la fadia da leger quaista nouva collecziun stuvaran cunvgnir cha que nun ais poesia da minchadi, ma cha plü chi's legia e plü chi's vain attrat d'üna singulara expressiun poetica. Suvent as resta stut davant quai'st'art estra e ris-chada in nossa lingua, e lura s'inscuntra üna partida da vers chi nu pudessan esser plü rumantschs e genuins, schabain dal tuottafat moderns. [...] [Las poesias] sun plainas d'imagnas novas e curaschusas. E quant rich chi'd ais il s-chazi da plets! Minchatant para bod cha l'autur giova cun quai'st'abundanza sco'l pittur cullas culuors. Mo que nun ais be passatemp, sco cha blers crajan, que ais suvent ün tscherchar ad ün tscherchar l'expressiun vulgüda. Güst perquai cha Peer ha üna granda facilità da pled, tschercha el novas vias per rivar ad üna vaira deliberaziun da sias emoziuns. (J. Pult 1948, in: Peer 2011:388-391)

Dass es sich hier um echte romanische, wenn auch moderne Dichtung handle, versucht der eben promovierte Romanist und damalige Sekretär der Lia

⁴⁴⁴ Zu Formen, Funktionen und Problemen bündnerromanischer Literaturkritik cfr. Riatsch 1993:650-684.

Rumantscha anlässlich der Pariser Edition von 1948 das offenbar beunruhigte Publikum zu besänftigen, indem er zwar auf die neuen und mutigen Bilder verweist, vor allem jedoch Peers reichen Wortschatz, seine sprachliche Wendigkeit und seine literarischen Kenntnisse hervorstreicht. Doch lässt er erkennen, dass ihn die Gedichte in ihrer Eigenart berührt und erstaunt hätten. Pult äussert sich zurückhaltend positiv zur ungewohnten Lektüre, lässt aber keinen Zweifel daran, dass die romanische Leserschaft erst einen Umgang mit diesen neuen Formen und Gegenständen finden müsse. Die Gegenüberstellung der dargestellten Welten, die erdverbundene Bauernwelt einerseits, die städtischen Literaturzirkel andererseits, betrachtet er als spannungsreich, aber nicht immer gelungen: «Que ais üna fusiun bain privlusa, na trasoura gratagida, mo ella rumpa il glatsch vers ün'expressiun plü adequata dal sentir modern» (J. Pult Ib., 2011:391). Pult scheint es also wichtig, dass in der romanischen Literatur auch das moderne Fühlen einen Ausdruck findet und betont, die ladinische Leserschaft dürfe sich glücklich schätzen, eine derartige zeitgenössische Dichtung zu erhalten. In seinem Brief an Peer äussert er auf eine unvermittelt scheinende Weise seinen Lektüreeindruck, in dem die positive Überraschung wirklich vorrangig scheint :

[...] n'ha eu let e relet Seis vers e sun stat surprais da quella poesia tuottafat nouva. Eu poss bain dir cha ingün cudasch da poesia ladina nun ais uschè independent da quai chi'd ais gnü scrit fin uossa ed ans demuossa quant richas chi sun las pussibilitats da nossa lingua. Puchà cha zuond pacs san giodair quaist art. El ais i curaschusamaing inavant Sia *Trais-cha*. Plü bod o plü tard stuvaran recugnuoscher eir quels chi s'han sentits «schoccats» cha quaists vers nu sun be ils früts d'ün student perguajà chi voul scandalisar ün pa nossa brava tradiziun – ma d'inchün chi rumpa üna nouva via cun chi sa quanta lavur. [...] Grazcha fichun, sar Andri, eu and discuorrerà in mia prosma cronica al radio. Eu sun superbi da pudair annunzchar darcheu alch da vairamaing nouv e bel⁴⁴⁵!

Pult betrachtet die als sehr «unabhängig von der Tradition» geschriebenen Gedichte als signifikante Erweiterung und Erneuerung romanischen Schreibens und würdigt die dahintersteckende Arbeit. Seinen überschwenglichen Dank im Brief lässt er auch im Artikel durchscheinen, wenn er feststellt, angesichts dieser

⁴⁴⁵ Peer SLA, B-2-PULTJ, Pasqua 1948. Den Brief zitiert Valeria Badilatti auszugsweise in J. Pult 2011:56.

Gedichte sei nicht daran zu zweifeln, dass sich Peers Arbeit durchaus der romanischen Tradition würdig erweise (cfr. J. Pult Ib.).

Für Pults Beurteilung scheint erstaunlicherweise auch der extratextuelle Umstand eine wichtige Rolle zu spielen, dass der junge Autor, obwohl mittellos, in Paris studiere und das schmale Werk, trotz der einfachen Aufmachung, auch äusserlich von bestem Pariser Geschmack zeuge. Bereits in den ersten Kritiken gereicht Peers Parisaufenthalt demnach für die einen zu einem wichtigen Ausweis in seinem künstlerischen Anspruch, anderen Kritikern geben gerade die Pariser Einflüsse einen willkommenen Anlass für ihren Spott. Der in der Schweiz allgemein verbreitete Paris-Mythos färbt jedenfalls nicht nur auf den Dichter selber, sondern auch auf die Rezeption seiner Werke ab⁴⁴⁶. Insbesondere sind sich die Kritiker nicht einig darüber, wieviel französischer Einfluss erträglich und für Peers Gedichte zuträglich sei (dazu auch 4.3.2.1.). Jachen Ulrich Könz beispielsweise findet die Belebung der kleinen romanischen Literatur durch das Pariser Feuer durchaus notwendig und wohltuend. Wenn sich der Autor auch die Finger «ein bisschen» verbrannt habe, sei dies nicht weiter schlimm und werde verheilen. Den Architekten und Häuserrestaurator stört hingegen der Widerspruch, der sich zwischen Illustration und Text der Kurzprosasammlung *Tizzuns e sbrinzas* zeigt: Anstatt des Sgraffittomotivs hätte in der Einbandgestaltung der Aspekt der Modernität, der Andri Peer ja auszeichne, aufgegriffen werden müssen: «Perche vairamaing ün vegl sgraffit, e quai amo ün tuottafat primitiv sün la cuverta? Nu füssa stat adattà per Andri Peer, chi'd ais cuntschaint per il scriptur rumantsch il plü modern, ün disegn existenzialist?» (J.U. Könz 1951)⁴⁴⁷.

Peers Dichtung wird jedenfalls in der regionalen Kulturdiskussion und Presse sofort beachtet, und er findet, wie erwähnt, wenige Jahre nach seinem Debut Aufnahme in die Anthologie *Musa Rumantscha* von 1950. Der Herausgeber Jon Pult hält denn auch in einer Postkarte fest: «Scha quella antologia nu cuntogna eir alch dad El, am paressa fingià ch'ella nu füss à jour.» (Peer SLA, B-

⁴⁴⁶ Zu Spott und Parodie cfr. M. Rauch und Caratsch, 4.3.1. Zum Paris-Mythos bei deutschschweizer Schriftstellern cfr. z.B. Baumberger 2011. Wie etwa bei Loetscher nachzulesen ist, war Paris auch in der Nachkriegszeit die stilbildende europäische Kulturmetropole. Selbstironisch hält er im Rückblick fest: «Anfang dieser fünfziger Jahre bestimmte Paris die europäische Diskussion. Demnach konnte die Stadt die Lehrmeisterin meiner intellektuellen Sensibilität werden, was sich auf Deutsch albern anhörte. Auf Französisch dagegen schmeckte das wie Soufflé: *Paris était la maîtresse de ma sensibilité intellectuelle.*» (Loetscher 2009:113).

⁴⁴⁷ Zu Fragen der Umschlaggestaltung cfr. auch 3.2.3.6.

2-PULTJ, 18.7.1947). Auch in einem Vortrag charakterisiert er Peer als einen Dichter, der ganz neue Wege gehe. Viele hätten ihn als Phantast angeklagt und ihm mangelnden Respekt vorgeworfen, andere sähen in ihm einen expressiven, zeitgemässen Poeten (cfr. J. Pult 1949). Im Versuch, das Verständnis für diese Art zu dichten und für eine Erweiterung der Themenpalette zu fördern, nimmt Pult weiterhin eine vermittelnde Haltung ein. Thematisch streicht er in erster Linie die Stadt- und Grosstadt-Gedichte hervor, um abschliessend unter Verweis auf die erwähnte Arvenwald-Metapher darauf zu insistieren, dass gerade junge, innovative Kräfte die romanische Bewegung vorwärts bringen würden.

Für heutige Rezeptionsgewohnheiten erstaunlicher als die lokale Reaktion ist jedoch, dass der kleine Pariser Band *Poesias* einigen Mitgliedern der Schweizerischen Schiller-Stiftung als Weihnachtsgabe überreicht und darauf in einem kurzen Artikel in der *NZZ* vom Hispanisten und Kollegen Gustav Siebenmann rezensiert wird. Diesen Zeilen ist nebenbei zu entnehmen, dass Peer bereits auch in der Umgebung von Zürich einem weiteren Leserkreis bekannt war⁴⁴⁸. Der Rezensent erkennt schon zu diesem frühen Zeitpunkt eine grundlegende Problematik von Peers Lyrik und verweist nachdrücklich auf die durch die Sprachwahl provozierten Schwierigkeiten mit dem Publikum. Er meint, Peers Freunde verstünden seine Sprache nicht, während anderseits die Leute, welche die Sprache verstehen würden, sich von den Gedichten nicht angesprochen fühlten:

Doch als sich des Dichters Welt von der Limmat zur Seine weitete, wie sollte er in jener kleinen Sprachlandschaft am Inn noch ein Echo finden? Glück eines Dichters, dessen Sprache noch kein Cliché kennt – Tragik eines Dichters, dessen Erlebnismgemeinschaft seine Sprache nicht versteht und für dessen Sprachgemeinschaft seine Welt eine fremde ist. (Siebenmann 1949)

Wie im Folgenden dargelegt wird, ist diese Feststellung Siebenmanns wohl für viele Aspekte von Peers Situation als bündnerromanischer Dichter in einem deutschschweizerisch urbanen Umfeld recht zutreffend.

⁴⁴⁸ Siebenmann nimmt u.a. Bezug auf eine uns unbekannte Polemik in einer Schweizer Zeitung, wonach Peer aus Stolz seine schönsten Gedichte in einer Sprache schreibe, die niemand verstehe.

4.3.1. Satire und Polemik

4.3.1.1. *La saireda litteraria*

Im Frühjahr 1949 erscheint unter dem Titel *La saireda litteraria. Ün'istorgetta da Reto Caratsch* in der Regionalzeitung eine Satire in zwei Folgen. In der vorangehenden Nummer hatte der Autor eine Ankündigung oder gewissermassen Gebrauchsanweisung für die geneigte Leserschaft publiziert: *Ris-cher u nu ris-cher? A proposit da la publicaziun d'üna satira*. Aus dieser Vorankündigung ist zu erfahren, dass die Satire an einem Abend der *Reuniun sociala* in Scuol vorgelesen worden war und dort viel Anklang gefunden hatte – auch beim Korrespondenten des *Fögl Ladin*⁴⁴⁹. Weiter verwendet Caratsch diese Geschichte als Vorankündigung eines grösseren, satirischen Werks, für das er bald einen Verleger suche (Caratsch, *FL* 18.3.1949). Es handelt sich um *Il commissari da la cravatta verda*; in den folgenden Textbearbeitungen bis zur Erstpublikation 1949 erfährt das Werk aber noch eine Überarbeitung, während der u.a. auch die hier thematisierte *Istorgetta* zur Rezeption moderner Dichtung in einem traditionsgebundenen Dorf daraus verschwindet⁴⁵⁰. In der Einführung hält Caratsch weiter fest, es sei völlig natürlich, dass ein radikal moderner Künstler im Dorf nicht verstanden werde, weshalb diese seine Satire auch niemanden beleidigen könne. Es existiere zwar ein junger, moderner Dichter, der gerade aus Paris zurück sei, man könnte versucht sein, die Satire auf diesen zu beziehen. Doch auch in dieser Beziehung kann Caratsch seine Leserschaft beruhigen. Den real existierenden jungen

⁴⁴⁹ Die «Reuniun sociala» war ein 1887 in Scuol gegründeter, öffentlicher Verein, welcher das Ziel hatte, das gesellschaftliche Leben durch die Diskussion von Themen allgemeinen Interesses und eine «dezenze» Unterhaltung zu fördern, «passantand per partim la saira con dezaints divertimaints» (1. Protokoll im Gemeindearchiv von Scuol). Diese ersten Statuten der Reuniun, die immer wieder, unter anderem in den 1950er-Jahren, eine aktive Rolle in der Entwicklung der Gemeinde gespielt hatte, wurden erst 1968 ersetzt. Aus den 1950er-Jahren liegen offenbar keine Protokollbücher vor, so dass die hier interessierenden Aktivitäten leider nicht im Detail dokumentiert sind. 1977 wurde die Reuniun aufgelöst (cfr. die von Paul Grimm verfasste Chronik der Gemeinde Scuol, in Arbeit).

⁴⁵⁰ Zur Entstehung des *Commissari* cfr. u.a. die Korrespondenz Peer – Caratsch im Nachlass Peer. Auch der Erstling Caratschs *La renaschentscha dals Patagons* 1949 enthält zahlreiche Hinweise auf das Literaturleben in «Patagonien». So schreibt denn Peer auch in der Einführung: «Ün o tschel pudess dar ögl a sai sves in ün da quels cortegis vers il sublim Patnal o dudir sa vusch our da la rumur dal pövel sün piazza publica patagona, e curiosas sgrischurinas pudessan briclar giò per la rain; mo alch ais sgür, sch'el ais üna persuna scorta, schi sparmalà nu po'l esser.» (Nun in: Caratsch 1983:19).

Dichter habe er wirklich in Paris kennen gelernt und sei sehr gut mit ihm ausgekommen, «essans ieus d'accord scu paun e chaschöl» (Caratsch, *FL* 18.3.1949). Um die Freundschaft mit dem jungen Peer nicht zu kompromittieren, bittet ihn Caratsch gleichwohl vor der Publikation – nicht aber vor dem öffentlichen Vortrag – um seine Erlaubnis. Zur Begründung seiner Satire zieht er eine Anekdote zu Goethe, dann aber auch verschiedene Beispiele aus der romanischen Literaturgeschichte heran, wo literarische Parodien für Unterhaltung gesorgt hätten und vom betroffenen Dichter jeweils wohlwollend aufgenommen worden seien:

Uossa, cher sar Andri, Al stögli auncha dir qualchosa ch'il farò cruder our da las nüvlas. Eau sun pü malign da que ch'El avess cret. Cò al tramet il manuscript cul giavüsch da ler e da'm dir sia impreschiun. Scu ch'El vezza, ais que üna satira, chi nun ais tuottafat estra a sia personalited ed al contact ch'avains gieu a Paris. Eau füss cuntaint dad udir ch'El nun as sainta offais e ch'el arcugnuoscha cha la scrivanda, cun tuot la malizcha chi po esser loaint, ais tuottüna inspireda d'üna sincera simpatia ed amicizcha per El. Scu consolaziun Al vuless dir cha mincha poet ais sto la victima da parodias [...] Que do ün'unica chosa chi ais insupportabla per ün poet: gnir ignoro, incuntrer ün'indifferenza absoluta. Gnir perseguito tres la penna d'ün parodist, que ais invezza fingio il segn d'ün vair interest (Peer SLA, B-2-CARR, in: Peer 1949/2011:317).

Für einen Dichter sei es nur dann unerträglich, wenn ihn niemand beachte, eine Parodie hingegen sei doch ein Zeichen wirklichen Interesses. Peer will sich wohl keine Blösse geben, schreibt, er finde die Satire amüsant. Wochen später doppelt er gar mit der Feststellung nach, die Geschichte habe vielen gefallen und auch seine Mutter habe sich bei der Lektüre köstlich unterhalten:

Uossa amo ün pled pro la *Saireda litteraria*. Eu nu T'il zoppaint cha n'ha dat bravas risadas t'illa legiand ed i'm para cha quaista Sia lavur collia in möd gentil l'ironia culla bainvuglientscha. Ch'El fetscha pür stampar quaista skizza tutta sül viv; eu nun ha zist incuntrer, anzi. Quai chi m'ha diverti il plü da tuot [ais] quella bonomia dals Marvennigners chi mai plü nu fessan üna sairada litteraria per ün da quels «mez-narrs» sco eu. (Peer SLA, B-1-CARR, in Peer 1949/2011:319-320)

La *Saireda litterara* ha para plaschü fich, intant m'ha scrit mia mamma ch'ella s'haja fich dalettada. (Peer SLA, B-1-CARR, in Peer 1949/2011:321)

Sicher will sich Peer auch den bevorstehenden Aufenthalt bei Caratsch in Paris nicht verderben, und seine gutwillige Reaktion erfreut denn auch den Auslandskorrespondenten:

In üna fatschenda inua ch'ün oter avess forsa fat il gnif ho El reagieu d'ün möd ourdvar cordiel, plain incletta, indulgenza e bun umor. Quetaunt m'ho rendieu cuntaint e satisfat. Che bel progress cha que füss, scha tuot ils engiadinais fessan uschè! (Caratsch in: Peer SLA, B-2-CARR, in Peer 1949/2011:319)

Doch Cla Biert gegenüber verbirgt Peer seinen Ärger darüber nicht, dass auf Kosten eines noch unverstandenen Dichters so wohlfeil gelacht werde:

D'incuort am scriva dr. Caratsch scha'l nu das-cha far stampar üna burlesca scritta d'incuort. Laint sun eu ün poet «surrealist» (!) chi invüda a seis cunvaschins da gnir a tadlar sa poesia e'ls fa bod squagliar dal rier cun vers d'orandschas ed öli da ritsch. Davo n'haja tenor meis purtretist be amo malavita da nun esser gnü bombardà cun tomatas ed övs marschs «sco al Montparnass» – Perche na? Che ais plü leiv co da rier oura ün poet chi nu's po amo incleger. Sü Rumantschs. Natüral n'haja dat il permiss causa cha nu'm laiva tour il dalet da verer lura culs ons co cha'l bumerang svoularà lura inavo. Pür davo suna gnü a savoir cha quella satira «bainvugliainta» saja bell'e gnüda lett'avant gio Scuol. Tant cha permis e rabgia vegnan davopro. (Peer SLA, B-1-BIE, in: Peer 1949/2011:295)

Peer sieht also im Dichter der Satire nicht etwa eine literarische Figur, sondern bezieht sie sehr empfindlich direkt auf sich und seine poetische Arbeit und bekundet offensichtlich Mühe damit, diese Darstellung wirklich als «wohlwollend» zu verstehen. In der *Istorgetta* wird von einem öffentlichen Abend zum Thema *Poesias modernas* im Oberengadiner Ort Marvenna berichtet, zu dem sich – «cun excepziun da la chindlamainta e dals quadrupeds» (mit Ausnahme der Kinder und der Vierbeiner) – die ganze Bevölkerung im Festsaal einfindet, um zu sehen, welcher Zeitgenosse es mit den Grossen der einheimischen Dichtertadition aufnehme. Es wird ein junger Dichter aus dem Unterengadin vorge-

stellt, und bereits sein Studienaufenthalt in Paris wirkt erfolgsversprechend, seien doch alle grossen Engadiner Dichter im Ausland gewesen und sei Paris in Kunstfragen bekanntlich wegweisend. Schon die äussere Erscheinung des frischen, kräftigen Jünglings, «ün vair dschember da nossas muntagnas» (ein wahrer Arvenbaum unserer Berge, cfr. auch die Metaphorik in Pults Rezension von 1948), liesse darauf schliessen, dass die älteren massgeblichen Dichter diese Konkurrenz und Modernisierung wohl würden fürchten müssen. Natürlich hatte Peer guten Grund, verärgert zu sein, denn sowohl sein Äusseres als sein pathosreicher Rezitationsstil (dazu 3.4.2.) und einige Passagen seiner Gedichte lassen sich trotz der satirischen Verzerrung unschwer wiedererkennen:

Immez d'ün silenzi religius, il poet da Laviraglia cumanzet a reciter cun
vusch sonora e sacerdotela: «Sco tschunc il cheu, mia orma cribla ün
tschert violet / Masdà cun stüj d'orandschas, ma tras tschieras verdas / ils
ögls bizars d'üna tschuetta transcendentia / Sün mai as fixan.» (Caratsch,
FL 22.3.1949)

Ganz offensichtlich belächelt der ältere und versierte Pariser Korrespondent den enthusiastischen, von französischen Vorbildern beeindruckten Studenten. So wie der fiktive Ort Laviraglia Peers Wohnort Lavin kaum verbirgt, ist gerade die metaphorische Verwendung von Farbadjektiven ein auffälliges Merkmal der Pariser Gedichtsammlung *Poesias* und auch vieler folgenden Verse Peers⁴⁵¹. Im Gedicht *Calisch per tai*, einem Liebeszauber, der sich an Beschwörungsformeln der Volkspoesie anlehnt und diese parodiert, ist auch die starrende Eule aus Caratschs *Istorgetta* zu finden, wenn auch mit dem Synonym «püffa» an Stelle von Caratschs «fixa»:

15 Haputaja matschignoc
 Sbegla chavra, spüzza boc
 sgraffla giat – püffa tschuetta
 tschütscha l'infernala tetta. (Peer I, 2003:38)

Im zweiten Teil seiner Satire nimmt Caratsch das Publikum aufs Korn: Nachdem schon die erste vorgetragene Strophe im Saal kleinere Nebengeräusche provoziert, geht die folgende Lektüre bald darauf im allgemeinen Gelächter unter. Obwohl die Lehrerschaft mit Autorität Ruhe im Saal herzustellen ver-

⁴⁵¹ Cfr. beispielsweise das oben erwähnte meta-poetische Gedicht *Mumaint creativ*.

sucht, reagiert das Publikum mit einem unglaublichen Heiterkeitsausbruch auf die ungewohnte Darbietung. Nur der junge Dichter behält seine Ruhe und erwartet stolz und abgeklärt eine Bombardierung mit Eiern und Tomaten, wie es sich in Montparnasse-Manier für revolutionäre Dichter gehört. Er denkt dabei an die jungen Futuristen und an Victor Hugo, der bei ersten Publikumskontakten auf diese «landwirtschaftliche» Weise beehrt, später aber mit Dichter-Lorbeer und einem Grab im Panthéon belohnt wurden. Doch auch in diesem Punkt zeigt sich, dass das einheimische Publikum von literarischen Traditionen keine Ahnung hat; die Zuhörerschaft steht mit leeren Händen vor dem jungen Dichter-«Pfadfinder». In der abschliessenden Runde am Wirtshaustisch findet unter der «Dorffelite» – Lehrer, Kunstmaler, Förster, Brunnenwächter und ein pensionierter *Cafetier* – eine lebhafte Diskussion zur Lesung statt. Hier bekennt der junge Dichter in Caratschs Satire, dass sich auch sein grosses Vorbild Rimbaud in seinen Gedichten der Farben bediene, die bei der einheimischen Bevölkerung soviel Heiterkeit hervorgerufen hätten und nur beim Kunstmaler auf etwas Verständnis stiessen. Die Frage des Gastes nach den erwarteten faulen Eiern wird schliesslich allgemein als Interesse für die Anliegen der Landwirtschaft missverstanden, einem Thema, das allen Anwesenden bedeutend näher steht als die moderne Lyrik und zu dem sie ihn gerne wieder einmal zu einem Vortrag einladen würden (cfr. Caratsch, *FL* 25.3.1949).

Aus einem heutigen Gesichtspunkt scheint die Aufmerksamkeit für Peers Produktionen in der Region beinahe übertrieben. So wird beispielsweise die Publikation von drei Gedichten *Il sömni*; *Tea-Room*; *I dà* im Zürcher Kunstblatt *Essence* mit deutscher respektive französischer Übersetzung in Graubünden bemerkt und kommentiert: Im *Freien Rätier* wird festgehalten, die Übersetzungen seien sehr gut geraten, «wenn man bedenkt, wie schwierig es ist, Peers eigenwillige romanische Sprache und seinen originellen Stil auch nur einigermaßen verständlich zu übertragen» (o.A., *FR* 14.6.1951). Im Regionalblatt *Fögl Ladin* werden sogar Rezensionen aus anderen Zeitungen kommentiert (z.B. *Sot la nape*, in: *FL* 6.3.196[1]): Einerseits zeigt man sich stolz auf die Würdigung eines jungen Engadiners, anderseits bleibt die Polemik nicht aus, meint doch die redaktionelle Fachkraft, in der modernen Kunst erfinde jemand eine Sprache, die nur er selbst verstehe, so dass sie ihren kommunikativen Zweck gar nicht erfüllen könne und wenig Sinn habe:

[...] pruvand d'incler am passaiva tres il cho que cha ün bun amih am dschaiva ün di cha trattaivans da l'art moderna. «Ma sest», dschaiva el, «tü pudessast eir tü ün bel di s-chaffir üna lingua tuottaffat nouva, cun pleds cha be tü cuntschessast. E tü pudessast alura pruver da pleder in quella tschauntscha cun me u cun chi chi saja. Che at serviss quaista lingua, sch'eau ed üngün oter nu t'inclegessans? Accumpliss ella sieu intent, nempe quel da fabricher üna punt traunter te e me, da'ns pudair comunicher ed incler?» (o.A., *FL* 11.9.1951)

4.3.1.2. *Il bal da schaiver nair*

Während Caratschs Satire, weil nur in der Zeitung erschienen, in der Folge in Vergessenheit gerät, hatte Men Rauchs Spottgedicht in der bereits erwähnten Karnevalsammlung *Il bal da schaiver nair* anhaltende Wirkung und wurde immer wieder zitiert. Diese satirischen Autorenportraits bezeichnet Peer in einem Brief an Caratsch als «ün pa senils sco ch'ün sa» (Peer SLA, B-1-CARR, 30.11.1952), er ist davon also nicht besonders angetan. Zu seinem eigenen Portrait ist keine Stellungnahme bekannt, obwohl unter den 29 Karikaturen gerade die Satire in Versen zu Andri Peer für den Hinweis auf die Neuerscheinung in der Regionalzeitung ausgewählt wird (cfr. *FL* 1.12.1953). Die begleitende Illustration von Hanny Fries zeigt auf Wolkenhöhe einen auf dem geflügelten Pegasus reitenden Mann mit einer Manuskriptrolle, unten auf der Wiese starren Bauer und Bäuerin ganz entsetzt in die Höhe⁴⁵². Auch hier wird Peer als Pfadfinder unter den Dichtern bezeichnet, universell, sprachgewaltig, seine dichterischen Sprünge führten direkt von Paris bis ins Unterengadin. Aus literarischen Sphären herab rezitierte er seine Gedichte den erdnahen Bauern, die sich vor solch ausgesuchten Reimen fürchteten und nichts verstünden. Viel lieber hätten sie zahmere Verse, die sie nachempfinden könnten. Dabei bezeichnet der literarisch nach alter Schule gebildete Men Rauch Peers Pegasus als allzu wild und fordert den Dichter dazu auf, das Tier zu bändigen:

Andri Peer (Rauch 1953:43)

Dals poets il battasenda,
ün dals plü universals.

⁴⁵² Einige Leserreaktionen im folgenden Blatt des *FL* 4.12.1953 zeigen, dass die Publikation u.a. verschiedene Leute beleidigte und dass die auffällige Ankündigung als deplaziert empfunden wurde.

- Sia verva ais tremenda
plaina d'glüms e da fanals.
- 5 A seis Pegasus plüs jadas
det ils spruns quai'st'orma d'büz,
ch'el ha fat las galoppadas
da l'Eiffel al Piz Ajüz.
- 10 Chavalgiand in ota sfera
recitet poems darcheu
a noss paurs cajò sün terra,
chi respuondan dand dal cheu:
- 15 «Chavalier sfrenà – fadima
teis chavagl, ch'el vegna chöntschi!
Nun incleg rabiz ta rima,
tü m'est plü co be dalöntschi!»

Gerade in diesen beiden Literatursatiren im ersten Jahrzehnt von Peers Schaffenszeit zeigt sich ganz konkret die in der Theorie zur Rezeptionsästhetik dargelegte Problematik einer neuartigen Dichtung, die beim Leser auf einen völlig ungeeigneten Erwartungshorizont trifft. Jauss stellt fest,

dass der so rekonstruierbare ästhetische Normenkanon (Kode) einer bestimmten literarischen Öffentlichkeit soziologisch in die Erwartungsebenen verschiedener Gruppen, Schichten oder Klassen aufgeschlüsselt und auch auf Interessen und Bedürfnisse der sie bedingenden historischen und ökonomischen Situation zurückbezogen werden könnte und sollte. (Jauss 1982:750)

Doch werde die ästhetische Erfahrung als ein Bestandteil der Alltagsrealität gesehen, in der auch Erfahrungen, welche den üblichen Normen und verfestigten Erwartungen nicht entsprechen, thematisiert, bestätigt oder problematisiert werden können. In einer solchen Auseinandersetzung wird dem Leser auch die Möglichkeit gegeben, neue Aspekte der Welt kennen zu lernen. Jauss geht davon aus, dass die «kommunikative und damit gesellschaftsbildende Funktion der Kunst» bereits «mit der impliziten Übernahme von Erwartungen und Normen, aber auch von Einsichten in die Erfahrung und Rollen anderer ein[setze], die sein gesellschaftliches Verhalten präformieren, aber auch motivieren und ändern können» (Jauss 1982:751). Die folgenden Ausführungen können als

exemplum für soziologische Erwartungsebenen in einer spezifischen Gesellschaft und ihre Entwicklungsmöglichkeiten gesehen werden.

Sicher spielen in der Auseinandersetzung um Rolle und Funktion romanischer Dichtung sowohl der Generationenkonflikt als auch der Klassengegensatz eine gewisse Rolle. Von einigen Kritikern Peers wird jedenfalls der Anspruch der kleinen romanischen Gesellschaft formuliert, die Dichtung in ihrer Sprache müsse sich an jedermann richten, also eine Volksdichtung sein, die allenfalls auch ein Publikum ohne literarische Bildung ansprechen und unterhalten könne. Während es bei Reto Caratsch offensichtlich ist, dass sich kaum jemand aus der dörflichen Gesellschaft wirklich für Literatur interessiert, stellt Men Rauch die Behauptung in den Raum, die Bauern hätten eigentlich schon ein Interesse an Dichtung, doch müsste sie halt eben adäquater sein. Im Sinne von Egloffs Analyse ist allerdings anzumerken, dass als konkretes Publikum literarischer Publikationen nicht das von Autoren und Kritikern ins Auge gefasste allgemeine «Volk» angenommen werden kann, sondern vielmehr das Bildungsbürgertum, Lehrer, Pfarrer, Ärzte, Ingenieure und ihre Familien, zu denen auch die genannten Artikelschreiber zu zählen sind (cfr. Egloff 1987 sowie 3.3.1.1.). Dass Rauch selber Peers Verse nicht nachvollziehen kann, ist u.a. einem seiner Briefe an eine Drittperson zu entnehmen, wo er festhält, Peers Gedichte könne wohl nur dieser selber verstehen, oder allenfalls noch Cla Biert⁴⁵³.

Andererseits entstehen ab den 1950er-Jahren literarische Werke, die diesen an der Volksliteratur orientierten Vorstellungen aus formalen und inhaltlichen Gründen nicht entsprechen, so dass auch die kleine romanische Literaturwelt in Bewegung gerät und ein Spannungsfeld entsteht zwischen einem an der zeitgenössischen Modernität orientierten künstlerischen Anspruch einerseits und einem recht heterogenen, tendenziell ländlich-konservativen Publikum andererseits. Dessen kulturelle Erwartung ist hauptsächlich auf die Pflege heimatlicher «prüvadentscha» (traute Geborgenheit) ausgerichtet, in der die Literatur wie im vormedialen Zeitalter zur geselligen Unterhaltungs- und Erbauungssparte zählt. Die Vorgaben, mit denen sich Autoren und Kritiker von Peers Generation auseinander zu setzen haben, sind also nicht einfach. Auch abgesehen von Peers Lesungen und literarischen Publikationen ergeben sich, wie in den von Caratsch karikierten «patagonischen» Streitigkeiten, polemische Auseinandersetzungen um Aufgabe und Qualität von Literatur und Literaturkritik, wobei man sich

⁴⁵³ Brief vom 17.12.1955 im Privatarchiv Men Rauch.

gegenseitig nicht viel erspart, wie beispielsweise eine Artikelserie im *Fögl* zum *Chalender ladin* Anfang 1950 dokumentiert.

Peers Aktivitäten in verschiedenen Funktionen, als Autor und Redaktor, als Volkspädagoge und Kritiker, zeigt ihn in diesen Jahren als wichtigen, wenn nicht omnipräsenten Akteur im Literatursektor. In seiner Rolle als verantwortlicher Kalenderredaktor verlangt er beispielsweise als Reaktion auf eine oberflächliche Besprechung, eine Rezension habe vom Text auszugehen und konkrete Angaben zu den kritisierten Punkten zu machen, damit wenigstens der Leser etwas lerne. Gleichzeitig räumt er ein, als Autor vielleicht zu empfindlich auf eine flüchtige Präsentation zu reagieren:

In quel cas giavüscha al lectur da leger in ma replica il resentimaint d'autur cunter ün public greiv d'educar. Id ais displaschaivelmaing vaira cha nus nu vain insomma critica litterara in rumantsch. Alch personas intelligiaintas, impè d'assumer quaista lezcha, as stramaintan d'expuonder lur avis a las pitschnas istorgias persunalas chi determineschan il clima litterari pro nus. E tschels sfuondran in dilettantissem. Per sguinchir a la responsabilità simplamaing as loda tuot. Però eir quels chi lodan sun responsabels, e quels chi taschan eir, in üna cultura chi voul accumplir üna renaschentscha. Autuors nu sun tamberls. Els han da gnir tuts al seri. Quel chi t'ìls offenda sainza radschun sto savair ch'el giova cul fö. (Peer III, *FL* 13.1.1950)

In dieser angriffigen Replik behauptet Peer, dass es deshalb keine ernstzunehmende Literaturkritik gebe, weil sich die fähigen Kritiker im gesellschaftlichen Rahmen der Kleinkultur nicht exponierten. In einer Kultur, die einen Aufbruch suche, seien jedoch alle aufgefordert, die notwendige Verantwortung dafür zu übernehmen⁴⁵⁴. Schliesslich hätten die Autoren das Recht darauf, dass ihre Arbeiten ernsthaft besprochen würden. Offenbar erzürnt ihn besonders, dass die Rezensenten so tun, als würde das «Volk» schreiben und die Sprache weiter entwickeln. Peer stellt ausdrücklich klar, geschrieben hätte schon immer eine Bildungselite. Während er später eher darauf insistiert, das Schreiben sei ein Resultat harten Handwerks (cfr. oben 3.2.1.3.), stellt er hier fest, ein reiner Stil sei Frage des Talents und nicht der vorgegebenen Normen: «Prüma nun ais l'art da scriver mai statta üna fatschenda dal pövel d'impersè d'ün'elita, pel solit attachada, e seguonda nu vain il stil pürifichà cun imperativs categorics, dim-

⁴⁵⁴ Zu den bündnerromanischen Sprachbewegungen cfr. auch Valär 2011.

persè dal talent» (Peer III, *FL* 13.1.1950). Dass Peer hier explizit die Funktionen der Bildungsschicht oder -elite in der Gesellschaft anspricht, hat wohl wiederum mit seinen Lektüren von Eliots Essays zu tun, wo diesem Aspekt besondere Aufmerksamkeit zuteil wird (cfr. Eliot 1948/1976, insb. 107-122). Doch lässt er es nicht bei der Kritik schlechter Rezensionen bewenden, sondern zeigt auch, was er unter einer guten Kritik versteht. Ein Beispiel dafür ist eine kaum zwei Wochen später erschienene Lektüre des Gedichts *Maletgs d'anviern* von Alexander Lozza. In dieser didaktischen *explication de texte* präsentiert er, nicht ohne provokative Seitenhiebe, ein Gedicht, das den Leser ansprechen müsste, weil darin nichts Neues beschrieben werde und der Dichter ganz im einheimischen Bereich bleibe:

Noss lectuors chi aman, sco cha tuot sa, il simpel e las chosas cuntschaintas savaran giodair quaist gener da poesias chi resta in noss intschess. Lozza ais simpel schi, mo chi guardan qua; el nun ais ni banal ni cumadaivel e main tradiziunalist co quai chi's craja o chi's... sperescha. (Peer III, *FL* 1950/2011:118)

Auch ein solches, auf Anhieb verständliches Gedicht könne innovativ und künstlerisch gestaltet sein, wie Peer in Nachzeichnung der poetischen Details aufzeigt. Er schreibt weitere Artikel ohne eigentliche Polemik, beispielsweise die Präsentation von Bierts *Pangronds* (cfr. Peer III, *FL* 28.2.1950) oder die Vorschau auf aktuelle Radiosendungen, wo er an eine romanische Einheit appelliert (z.B. Peer III, *FL* 28.11.1950). Dass er jedoch nicht bereit ist, bei seiner eigenen Produktion auf die Forderungen nach unmittelbarer Verständlichkeit und «naheliegenden» Themen einzusteigen, wird in einer weiteren Art der Stellungnahme klar: In seinem *Breviari pel giuven poet rumantsch* (Leitfaden für den jungen romanischen Dichter), die vorerst 1950 in der Lokalzeitung unter dem Pseudonym Jon Gūnaiver und 1951 als letztes Kapitel in der Kurzprosasammlung *Tizzuns e sbrinzas* erscheint, greift er, nun seinerseits auf satirische Art, einige grundlegende Fragen rund um Literaturproduktion und Rezeption auf:

Sajast inclegiantaivel – ouravant tuot inclegiantaivel! Il lectur nu voul chattar alch nouv, alch ester in quai ch'el legia; el voul chattar a sai sves; fadia't pōja dad esser solit. [...] Tegna't vi da la convenziun, mamma da la popularità. Nöglia sculozzar teis lectuors cun ideas novas, cun problems zoppantats o incumadaivels, cun imbüttamaints. Il scriptur ha da paschantar, nüglia da picuogliar la conscienza. [...] Sguinchischa sco dit a

tuot quai chi morda. Prüvadentscha e darcheu prüvadentscha! Bagna teis lectur aint il lat da l'idil ed el(la) t'ingrazcharà cun larmas. (Peer II, 1951:31-33)

Bereits das bereits mehrmals erwähnte Pseudonym Peers hat einen offensichtlichen satirischen Anstrich: Während Jon einer der üblichsten Unterengadiner Vornamen ist, entspricht Günaiver nicht einem Familiennamen sondern vielmehr der Bezeichnung für die Wacholderbeere und dem daraus hergestellten Branntwein, der in der Volksmedizin als *panacea*, also als Universalheilmittel verwendet wurde, unter anderem gegen Kopfschmerzen und um die Sicht zu verbessern⁴⁵⁵. Provokativ fragt die Satire nach der Funktion des Schriftstellers und Künstlers in der Gesellschaft und hebt damit die als obsolet dargestellte Erwartungshaltung eines traditionellen Publikums hervor, die nicht nur dem Bedürfnis der jüngeren Generation nach einer kulturellen Öffnung und Neuorientierung sondern auch jeglichem zeitgemässen Kunstverständnis diametral entgegenstehe. Auch im Hörspiel *Il nar da cudeschs* 1957 wird dies nochmals vereinfacht auf den Punkt gebracht, indem sich der Protagonist, nur weil sie alt sind, mit historischen Büchern umgibt von denen er wenig oder nichts versteht. Was dieser Büchernarr hingegen verbrennen möchte, ist der neue Kleinkram, das nichtsnutzige Gekritzeln der modernen Dichter, die sich nicht einmal selber verstünden:

[...] Na, na, char bun, in fö as poja metter alch oter, quellas merdettas novas, quellas sgiarbitschadas dals poets moderns chi nu s'inclegian gnanca a sai sves. Mo'ls cudeschs vegls toccan sün curuna. (Peer II, 1957:20)

Da Peer, wie im oben zitierten Brief gezeigt, Biert gelegentlich darum bittet, ihm seine eigenen Gedichte zu erklären, scheint seine Figur des ungebildeten Büchernarrs nicht nur lächerliche Vorurteile von sich zu geben. Vielleicht klingt da auch etwas Selbstironie mit, ganz ähnlich wie in der weiter oben skizzierten Erzählung *Ün cumanzamaint chi imprometta*.

⁴⁵⁵ Cfr. DRG, s.v. «günaiver» sowie den Artikel von Romedi Rainalter, *Il joc (giop) in il Chardun* 13-5, 1984, 15ff.

4.3.1.3. *Larschs vidvart l'En*

Mit der Bitte um ein Gutachten reicht Peer Anfang 1955 der neu konstituierten *Cumischiu litterara* CL der *Società da scripturs rumantschs* den Zyklus *Battüdas d'ala* ein, eine Sammlung, die im gleichen Jahr in den *ASR* und als Einzelband herauskommt⁴⁵⁶. In dem von der CL erarbeiteten Bescheid hält die Jury fest, diese Beurteilung sei die schwierigste Aufgabe des Tages gewesen. Die Kommissionsmitglieder seien unterschiedlicher Meinung, mehr als zwei Drittel der Gedichte hätten einer Mehrzahl der Juroren nicht gefallen. Zustimmung erhalten die Sonette und kürzeren Gedichte, da wird von einer durchsichtigen Form gesprochen, in der Meisterschaft und poetische Reife einen wahrhaftigen und reinen Ausdruck gefunden hätten, «maestria e madüranza poetica chi ha chattà ünà expressiun vardaivla e püra»⁴⁵⁷. Die längeren lyrischen Gedichte jedoch, in der Art von *Davomezdi*, fallen durch:

Cha alchünas algordan ad ün lavuratori dad alchemia, esa gnü dit..., cha fuormulaziuns sco «puolvrus ed aiver davomezdi» sajan paradoxs ch'ingün nu possa incleger, cha la bastardanza tanter lirica ed epica detta sülla gnierva, cha la prova da captivar il temp nu saja bricha gratiada, cha plüs temas chi dumanlessan almain da tuot ün ritmus da gesta, dvaintan cunfus e surchargiats da visiuns. [...] Conclusiun: Poesias nun as poja «fabrichar». La fuorma nouva cha A.P. tschercha quia es massa svanecla per laschar cular in ella ün vast spiert. (Peer SLA, D-2-b, Filisur, Februar 1955)

Aus dem letzten Teil des Gutachtens geht eine heftige Ablehnung für Peers experimentelle Dichtung hervor, in der die Vermischung verschiedener Register, unverständliche Paradoxe sowie die Überladung mit verwirrenden Bildern bemängelt werden. Abschliessend wird festgehalten, diese neue, konstruierte

⁴⁵⁶ Cfr. dazu die Zusammenfassung in *Litteratura* 20-1996:67-70. Gemäss dieser Quelle waren Cla Biert, Leonhard Caduff, Gion Deplazes, J[achen?] Ulrich Gaudenz, Gion Duno Simeon und Albert Wihler Mitglieder der Jury. Eine Übersicht der eingereichten Gedichte Peers liegt nicht vor, im Gutachten werden einzelne Titel erwähnt, darunter auch solche, die erst in einem späteren Sammelband erscheinen, cfr. Peer SLA, D-2-b, Filisur im Februar 1955.

⁴⁵⁷ Auch im Gutachten wird, wie in Peers wohl in Anlehnung an alte Bibeltexte und Chasper Pults *Testamaint* entstandenen Kommentaren (cfr. oben), der «wahrhaftige und reine» sprachliche Ausdruck hervorgehoben.

Dichtung sei eitel, aufgeblasen und wenig geistreich⁴⁵⁸. Obwohl das Gutachten nicht publiziert wird, leben ganz ähnliche Vorstellungen zu Peers Lyrik bis heute in den Köpfen potentieller Leser weiter und bestätigen damit die offenbar weiterhin verbreitete Meinung, die romanische Literatur müsse einfach und unmittelbar zugänglich sein. Wie er erst im Sommer an das Jurymitglied Cla Biert schreibt, erfreut diese heftige Kritik den Dichter wenig:

[...] eu speresch be cha Tü chattast daplü satisfacziun co eu cun mas poesias. Il parair da Vossa giuria m'ha disgustà davopro daplü co'l prüm mumaint e quant ch'eu vögl eir am persvader cha quel gest affectiv e forse vendicativ nu possa quintar per mai, tant vez eu laint tuottüna ün simptom pac cuffortaivel per mia lavur. Meis frar ais stat qua d'incuort e legiand quist'analisa cha Tü hast gnü la disfurtüna da stuvair rediger s'ha el fich gritantà. Quai m'ha cunfirmà in meis disgust chi ha la ragisch profunda sà ch'el data da mias prümas provas accoltas cun uschè paca incletta, schi cun sentimaints ostils [...]. Eu tegn dimena per bön da nu publicar inguotta avant las *Annalas* e'ls separats ch'eu farà sco adüna a meis cuost e ch'eu nu met probabel in vendita. [...] Tuot quai fa ch'eu am saint sulet, ch'eu nun ha il minder gust d'attrar amo üna jada las sbavas da la vulgarità sün alch chi m'ais massa precius. Eu dumand perquai schüsa da nu'T trametter *Larschs vidvart l'En* ch'eu tgnarà in salv per ün oter temp, e forse per ün'otra generaziun. (Peer SLA, B-1-BIE 1955/2011:308f.)

Neben der empfindlichen Reaktion, er werde diese Sammlung dann wohl nicht als Band publizieren, wirft Peer Biert auch vor, sie hätten sich über einige poetische Prinzipien noch nicht richtig ausgesprochen, Biert sei, ohne dies offen zu sagen, von seiner neueren Entwicklung nicht wirklich überzeugt, und habe wohl u.a. auch das Gedicht *Larschs vidvart l'En* nicht besonders originell gefunden. Dieses wohl bereits als Beilage des *Sain Pitschen* vorgesehene Gedicht will Peer lieber für die Nachwelt aufbewahren, er fühlt sich alleingelassen und unverstanden. Wenige Tage später erscheint dann unter der redaktionellen Verantwortung Bierts dennoch besagtes Gedicht, ein programmatisches und gleichzeitig eines

⁴⁵⁸ Gemäss dem Bericht in *L* 20-1996:70 scheint Peer trotzdem und wie alle anderen einreichenden Autoren einen Preis oder eine Gabe dafür erhalten zu haben.

der längsten Gedichte Peers⁴⁵⁹. Die Publikation erfolgt nicht etwa in normaler Typengrösse, sondern füllt sehr auffällig eine ganze Seite. Ganz abgesehen vom Inhalt gibt bereits diese unübliche Darstellung D.Gz., alias Duri Gaudenz, Anlass für eine heftige Polemik, sei doch das romanische Völklein gewohnt, sich im Engen zu bescheiden:

[...] ais cumparsa, inramada dal stampadur cun granda sapchüda, in dimensiuns bod incuntschaintas a nos pövelet rumantsch ch'id ais adüsà a's cuntantar cun relaziuns restrettas, granda e grossa üna poesia dad *Andri Peer* cul titel *Larschs vidvart l'En*. Tala parada faiv'la ed impromettaiva tant cha tuot ha cret: Quaista ais «la perla», il s-chazi stat zoppà fin al di d'hoz. Tuot chi t'illa ha letta da bel e da pais, letta e tuornà a t'illa leger – e miss la gazetta our d'mans – chi sa cun che impissamaints? (Gaudenz 1955)

Im Gegensatz zur Grösse und Auffälligkeit sei nun das eigentliche Gedicht deprimierend, weil schlecht verständlich, es führe dazu, dass sich der Leser minderwertig vorkomme. Gaudenz findet, das Wort sei im Gegensatz zur Musik und zur Malerei das eigentliche Instrument des Menschen, um klar und verständlich Gedanken und Gefühle mitzuteilen. Wenn sich also ein Gedicht verstecke und nicht unmittelbar zugänglich sei, verweise dies doch darauf, dass die Gedanken noch nicht ausgereift seien. Er glaubt nicht daran, dass sich die Leserschaft durch wiederholte Lektüre um das Verständnis eines schwierigen Texts bemühe. Ganz offensichtlich aber stört ihn ein grundsätzliches Problem, auf das er zum Schluss des Artikels nochmals zu sprechen kommt:

Nun ais quai ün abüs da la lingua da t'illa dovrar uschè, ch'ella dvainta schüra – greiva d'incleger – inchapibla a quel chi vuless s'appropriar d'ella? Nu stess *minchün chi'd ha propcha qualchosa da dir eir esser bun da dir quai in plets chi s'inclegia* «clers sco l'ambra e serains sco'n spejel»? Nu stess el lavurar e lavurar uschè lösch vi da sias visiuns, fin ch'el ais bun da's palesar? (Gaudenz 1955, in: Peer 2011:403)

In der überblickbaren Leserschaft des *Fögl Ladin* wissen natürlich viele, welcher Pfarrer hinter den Initialen D.Gz. steht. Die biblischen Gleichnisse und vor

⁴⁵⁹ In: FL 19.8.1955. Gemäss den vorliegenden Briefen muss nach dem zitierten Brief Peers vom 13.8.1955 eine telefonische Bereinigung stattgefunden haben. Das Gedicht erscheint dann auch in ASR 68-1954/1955:194-196, zum Text cfr. Riatsch 2010:88ff.

allem die Übertragung der biblischen Forderung nach verständlichem Reden auf das moderne Gedicht tragen das ihre dazu bei, dass nun der Kritiker seinerseits angegriffen wird um der Leserschaft zu zeigen, wie moderne Gedichte gelesen werden können. Sowohl der anonyme xy, alias Oscar Peer⁴⁶⁰, wie auch der Lehrer und Dramatiker Jon Semadeni finden das Gedicht verständlich, erzählerisch und schön. Beide sind explizit der Meinung, es sei auch als Lektüre für die Jugend geeignet; fast könnte man meinen, sie antworten ebenfalls mit Bezug zum Bibeltext, so sehr betonen Oscar Peer und Jon Semadeni, die Kinder wären der Poesie eben näher als die Erwachsenen, denn sie hätten weniger Vorurteile zu überwinden⁴⁶¹. Doch liegt ihnen besonders daran, der «grundsätzlichen» Auffassung zu antworten, indem sie feststellen, Gedichte müssten nicht unbedingt auf Anhieb klar sein, es gäbe vielmehr einige «Maximen», die den Weg zu einem angemessenen Verständnis von Dichtung zeigen könnten. Mit einigen offensichtlichen Beispielen von Dante über Goethe bis zu Mallarmé zeigt insbesondere der fachkundige Oscar Peer, das Gedicht müsse weder klar noch logisch sein, es sei vielmehr eine Charakteristik der Kunst, dass sie sich nicht auf den ersten Blick vereinnahmen lasse, sondern Tiefe und Geheimnisvolles beinhalte (cfr. O. Peer 1955). Auf seiner im Oktober folgenden Präsentation der *Annalas* 1954/1955 kommt auch Biert auf das Kunstverständnis allgemein und Peers Dichtung im Speziellen zu sprechen. Er nimmt nun recht provokativ ein Zitat des Malers Braque auf, wo davon ausgegangen wird, Kunst zeichne sich gerade durch jene Aspekte aus, die sich nicht erklären liessen. Damit stelle Braque die Kunst auf die Ebene der Religion:

Il cuntschaint pittur Georges Braque ha dit: «Aint ill'art quinta be üna chosa: quai chi nu's po declerar!» Cun quai metta el l'art sül s-chalin chi t'il pertocca: sül plan da la religiun. Vair'art nu voul ne nu drouva motivaziun e clerità ed evidenza. Quel chi s'approfundischa sainza pregüdisis vibrescha cul poet insembel e nun ha dabsögn dad «incleger». (Biert 1955)

⁴⁶⁰ Oscar Peer kann sich aus naheliegenden Gründen als Bruder des Autors nicht zu erkennen geben. Zur Erklärung der Kürzel notiert Andri Peer auf dem aufbewahrten Artikelausschnitt die Namen «Duri Gaudenz» und «Oscar Peer», cfr. Peer SLA, D-2-d. An diesem wie an zahlreichen weiteren Beispielen der Verwendung von Pseudonymen zeigt sich, dass Peers Einschätzung, mögliche Kritiker würden sich lieber nicht exponieren, durchaus zutrifft.

⁴⁶¹ Cfr. Semadeni und O. Peer 1955. Schlusssatz von Semadeni 1955: «La poesia *Larschs vidvart l'En* dad Andri Peer ais üna da las plü bellas poesias rumantschas.» Zu Semadenis Schulfunksendung cfr. 4.3.2.1.

Die Vorstellung, moderne, hermetische Kunst sei ein Religionsersatz, wird wohl in engadinischen Bürgerkreisen mehr Kopfschütteln ausgelöst haben, als Peers Gedichte! Wie verschiedene Kritiker Peers nach ihm findet Biert, das «Geheimnisvolle» der modernen Dichtung könne sowohl irritieren als anziehen. Wie auch bekanntere Kulturkritiker festgestellt haben, ist die als hermetisch empfundene Dichtung durch ihre Vieldeutigkeit jenseits des Rationalen charakterisiert und erhält dadurch einen magisch-religiösen Nimbus, den sie bei der Enthüllung oder Analyse zu verlieren droht⁴⁶². Mit seiner Bemerkung stellt Biert 1955 aber einen der wichtigsten reformatorischen Ansprüche dieser Gesellschaft, die allgemeine, aufgeklärte Verständlichkeit der Sprache, zur Diskussion⁴⁶³. Zum Gedicht meint Biert weiter, im Gegensatz zum Theater- oder Romanautor habe der lyrische Dichter ebenso wenig Distanz zu seinem Werk wie der Leser, der dieses mehr mitempfinde, als er es über den Intellekt verstehe. Der Dichter zeige eine innere Welt, und dafür brauche er verständlicherweise ein anderes als das Alltagsvokabular. Hier kommt er spezifisch auf Peers als schwierig geltenden Wortschatz zu sprechen, findet es selbstverständlich und nur positiv, dass ein Dichter die Sprache besser kenne als viele seiner Leser, so würden diese zudem besser romanisch lernen und hätten erst noch etwas zu denken! Biert scheut offenbar eine derart oberlehrerhaft-elitäre Ansicht weniger als ein «pseudodemokratisches» Abdriften in Richtung einer «nivellaziun spiertala», einer geistigen Gleichschaltung des romanischen Publikums (Ib.).

Nicht zuletzt durch die detaillierte Diskussion wird *Larschs vidvart l'En* zum emblematischen Vorzeigegedicht für aufgeschlossene Intellektuelle, die sich gerade vom Mythos und vom Geheimnisvollen dieser Verse angesprochen fühlen (cfr. auch o.A., *FL* 13.3.1956). Reto R. Bezzola (1898-1983) hält noch 1979 fest, dieses Gedicht sei das mächtigste Gedicht Peers und sofort als solches erkannt worden: «Quaista cumposiziun poetica, la pü pussaunta ill'ouvra da Peer, e chi füt eir dalum arcuntschida generelmaing scu tela [...]» (R.R. Bezzola 1979:686). Bei der Rezeption dieses Textes spielt offensichtlich auch die weiter oben erörterte Faszination für die Frühgeschichte und die damit verbundenen Engadin-Mythen eine wichtige Rolle (cfr. 2.3.1.). Ein realpolitischer Aspekt, der die Rezeption dieses Gedichts beeinflusst, das auch als Lobgesang auf den Inn

⁴⁶² Cfr. dazu Eco 1995:39ff. und Lachin u. Zambon 2004:13ff, sowie Einzelbeiträge in demselben Band.

⁴⁶³ Davon sind nur die verstandesmässig nicht nachvollziehbaren Glaubensfragen ausgeschlossen.

verstanden wird, ist zudem die Auseinandersetzung um die Elektrizitätswirtschaftliche Nutzung des Flusses in diesen Jahren zu erwähnen. In seinem Artikel *L'En illa litteratura ladina* zeigt Jacques Guidon an zahlreichen Zitaten aus Poesie und Prosa sehr anschaulich, wie dieser Fluss als wichtiges Element auch die Seele des romanischen Volkes bewegt habe, «cha quaist'elemaint ha gnü forza decisiva eir per influenzar l'orma dal pövel ladin, quai nun ais ingün dubi»⁴⁶⁴.

Verschiedene Kulturschaffende versuchen in der Folge, jeder nach seinen Möglichkeiten, der «modernen» romanischen Literatur Andri Peers und anderer den Weg zu ebnen. Ende 1955 erscheint trotz aller Diskussionen die Sammlung *Battüdas d'ala* als erste anspruchsvollere Ausgabe Peers mit einem vom zeitgenössischen Künstler Emanuel Jacob gestalteten Einband⁴⁶⁵. Sie enthält neben den neuen Gedichten eine ganze Reihe bereits in vorgängigen Sammlungen und vereinzelt erschienener Verse in überarbeiteter Form und wird in verschiedenen Zeitungen auch ausserhalb des Engadins rezensiert. In seiner Kurzpräsentation «unseres bekannten und – man darf es wohl sagen – eigenwilligsten Engadiner Dichters» stellt der Rezensent der *Neuen Bündner Zeitung* unter anderem fest, Gedichte müssten nicht in erster Linie intellektuell erfasst werden: «Ein Gedicht lässt sich nie erklären. Ein Gedicht kann alles sein und nichts, ein Hauch, ein klingender Ton, ein leuchtender Blumenstrauß, der warme Druck einer geliebten Hand. Gedichte müssen mit dem Herzen und mit allen Sinnen aufgenommen werden, damit eine innere Beziehung zu ihnen entsteht» (o.A., *NBZ* 20.2.1956). Auch in der *Gasetta romontscha* werden die neuen Resultate von Peers «einsamer literarischer Suche» kommentiert. Dieser Kritiker stellt fest, Peers Lyrik sei in Inhalt und Form schwer verständlich, vor allem wenn man nur von der traditionellen romanischen Literatur ausgehe und nicht die deutsch- und französischsprachige moderne Dichtung im Auge habe, mit der sich Peer auseinandersetze. Doch auch dann sei der Leser durch die gewagten und unbekannten Bilder in neuen und ungewohnten Formen dieser überschwänglichen Phantasie rasch überfordert. Wer jedoch nicht gleich aufgebe, dem öffne sich

⁴⁶⁴ Guidon 1958. Zum Mythos des Inn und der Opposition gegen die Nutzung zur Energiegewinnung bei Peer cfr. auch das Gedicht *Furnatsch* sowie die diesbezüglichen Kommentare bei Keller 2009, Riatsch 2010 sowie oben, 2.3.2.3. Zur Thematik allgemein cfr. Truttmann 2009. Engadiner Autoren wie Armon Planta, Jacques Guidon, Jon Semadeni und Cla Biert haben sich für die Erhaltung des Inns in ihrem literarischen Werk, in ihrer Publizistik und auch in politischen Gremien engagiert (cfr. dazu auch *ASR* 2011).

⁴⁶⁵ Eine Reaktion auf J.U.Könz Kritik zu den *Tizzuns*, cfr. 4.3.?

eine mysteriöse, magische, vielgestaltige und verlockende Welt. Dieser Kritiker ist auch von Peers weiterer Bearbeitung von bereits publizierten Gedichten über Jahre und Jahrzehnte hinweg fasziniert. Er fordert seine Leser dazu auf, sich diesen Gedichten ohne Vorurteil, mit Verständnis und Sensibilität anzunähern (o.A., GR 22.3.1956).

Nachträglich lässt sich feststellen, dass Peer das Gutachten der *Cumischium litterara*, ganz gegen seine Aussage im oben zitierten Brief an Biert – «quant ch’eu vögl eir am persvader cha quel gest affectiv e forsa vendicativ nu possa quintar per mai» – mit seiner gründlichen Überarbeitung der konkret kritisierten Gedichte doch sehr ernst nimmt. *Davomezdi* erscheint 1969 stark gekürzt und gestrafft, entlastet von dem Ballast an Bildern und Widersprüchen, welche die vormalige Jury derart irritiert hatte, entlastet auch von dem als künstlich empfundenen Pathos. So vermutet Caduff für die Fassungen von 1969 auch einen «konzeptionellen Unterschied», den er im Detail analysiert⁴⁶⁶. Das Phantastische verschwindet zunehmend aus Peers Gedichten, die dann im Verlauf der 1960er-Jahre tendenziell kürzer und «klarer» werden. Es handelt sich hier jedoch um einen langjährigen Reifeprozess, in dem vielfältige Aspekte mitwirken, denen in den folgenden Kapiteln wenigstens ansatzweise nachgegangen wird.

4.3.1.4. Literaturkritik und Literaturförderung

Die angeführten Beispiele können wohl einige Momente der Rezeptionsdynamik bündnerromanischer Dichtung in den 1950er-Jahren veranschaulichen. Die Auseinandersetzung über die Rolle der Kunst in der Gesellschaft wird auch im akademischen Blatt *Sain Pitschen* weitergeführt. Einig sind sich die Schreibenden darüber, dass Kunst und Literatur gerade für eine kleine Kulturgemeinschaft grundlegend sei. Uneinigkeit besteht vor allem darüber, wie das Publikum an die Literatur heranzuführen sei, ob der Autor dafür eine Mitverantwortung trage und ob der Einzelne eine Anstrengung unternehmen müsse, um sich weiterzubilden⁴⁶⁷. Ein entscheidender Unterschied zu grösseren Sprachgemeinschaften wird auch darin ausgemacht, dass in der romanischen Literaturszene sowohl das Verlagswesen als die Literaturkritik nur ansatzweise existierten und beide Funktionen oft unprofessionell erfüllt würden. Im Vergleich zu den von Genette

⁴⁶⁶ Caduff 2011, 7.1.2.1., für die weitere Varianz cfr. auch den Apparat in Riatsch 2003:560-561.

⁴⁶⁷ Cfr. SP 10 u. 11, 1956 und 1, 1957 sowie FL 16.11.1956.

aufgelisteten Möglichkeiten der Textbegleitung in seiner Umschreibung des Peritextes wird dies sehr offensichtlich. Auch für den Epitext muss dasselbe festgestellt werden, einen *épitexte éditorial* in romanischer Sprache beispielsweise gibt es praktisch nicht (cfr. Genette 1987:349f. sowie oben, 1.4.3.). Dieser Mangel, wie ihn Peer auch rückblickend in seinem Essay *Situation und Chancen des Schriftstellers in einer sprachlichen Minderheit* skizziert, gehört zu den Charakteristiken der Literatur in der Kleinsprache (cfr. cit. in 3.3.1.3.). In dieser Situation ist es nachvollziehbar, dass der Autor meint, aktiv zum Verständnis seines Werks beitragen zu müssen. Dies macht Peer, wie oben dargelegt, mit seinen Besprechungen und Kommentaren zur romanischen Literatur (cfr. 3.2.2.). Dass auch bei den eigentlichen Rezensionen verschiedene Artikel entstehen, wo durchaus die Erläuterungen des Autors einfließen, wurde oben am Beispiel von Cla Biert gezeigt. Auch von zahlreichen weiteren Präsentationen und Leserbriefen finden sich die Kopien in Peers Nachlass, was darauf hinweist, dass er zumindest vor deren Publikation davon Kenntnis hatte. Es liegen auch verschiedene Kritiken vor, bei denen der Autor zwar keine direkte Verantwortung hat, in denen jedoch seine in Briefen und Artikeln geäußerten Vorstellungen sehr gegenwärtig sind (dazu Genette 1987:350ff.). Manchmal geschah dies wohl ganz bewusst, in anderen Fällen entsteht jedoch auch der Eindruck, die Rezensenten hätten Aussagen Peers und anderer, fachlich versierter Kräfte, auch wenn sie schon Jahre zurück lagen, aus eigener Hilflosigkeit einfach wiederholt⁴⁶⁸.

Anlässlich seiner Präsentation der Erzählungen *Amuras* von Cla Biert nimmt Peer die Auseinandersetzung um Art und Zweck der bündnerromanischen Literaturkritik wieder auf. In seiner durchwegs positiven Besprechung der Neuerscheinung in der Reihe *Chasa paterna* hält Peer u.a. fest, die Leser seien sich, sobald sie den Text verstünden, der Komplexität eines literarischen Werks nicht bewusst (Peer III, *FL* 13.4.1956). In einem folgenden Leserbrief wird bemängelt, die romanischsprachigen Kritiken seien nur Lobreden, obwohl nicht alle Texte diese verdienten. Gerade in Bierts Erzählungen gäbe es grosse Unterschiede, darunter seien auch Texte, die der Jugend nicht präsentiert werden dürften und die deshalb nicht in die Reihe der *Chasa paterna* gehörten. Der Schreiber, der unerkannt bleiben will, hält zudem fest, über die Dauerhaftigkeit von Literatur entschieden nicht die «Gescheiten», sondern das Volk und die Zeit: Erst nach dem Ableben der Dichter werde aufgeräumt (cfr. o.A. 1956b, *FL*

⁴⁶⁸ Cfr. z.B. einzelne Aussagen von Famos 1960 und Semadeni 1963 mit J. Pult 1948.

20.4.1956). Entgegen seinen früher geäusserten Ansichten⁴⁶⁹ versteht Peer nun in seiner Replik den literarischen Brauch, selten Verrisse literarischer Werke zu schreiben, als Ausdruck der «engen und verschlafenen» romanischen Literaturwelt, die intellektuell zu wenig entwickelt sei, um ein wahres literarisches Leben wie etwa in Deutschland oder Frankreich herauszubilden, wozu er etwa die Feuilleton-Redaktionen zählt, die professionellen Theater- und Filmrezensenten, die Literaturprofessoren, die durch ihr Wissen die zahlreichen Periodika bereicherten. Er findet immer noch, in der romanischen Gesellschaft müssten wenigstens diejenigen die Kritiken schreiben, die dazu in der Lage wären, anstatt sich aus Angst vor unangenehmen Folgen zurückzuhalten. So schrieben eben meist andere Schriftsteller die Kritiken, welche dann mehr wie ein kollegialer Austausch daherkämen, der eigentlich nicht in eine allgemeine Zeitung gehöre (cfr. Peer III, *FL* 1956/2011ff.). Da der Autor eher seinem persönlichen Ausdrucksbedürfnis folge, ziehe er nicht grosse Lehren aus der Kritik, sie könne höchstens seinen Ehrgeiz befriedigen. Negative Kritik hingegen nehme ihm den Mut bei seiner Arbeit und sei deshalb kontraproduktiv:

Perche malavita aise uschè cha'l scriptur sves nu tira grand üttel our da quistas cuntaisas; el sieua illa lavur expressiva seis esser subjectiv, eu less bod dir sias manias e glünas, ün chatsch intuitiv mal pertschaiver; da möd cha'l rimbomb da si'ouvra fa il plü da tuot sguozchas a si'ambiziun, mo nun adampcha guera sias forzas e funtanas artisticas. Parairs negativs percenter, pustüt sch'els restan sainza replich, t'il soulan attristar e tour il curaschi, tantplü cha seis scriver nu'l porta per uschè dir ingün avantag economic. (Peer III, *FL* 1956/2011:203)

In diesem Beitrag bezieht sich Peer auch auf eigene frühere Rezensionen, in denen er auf Schwächen der besprochenen Werke hingewiesen, und sich damit vor allem Unannehmlichkeiten eingehandelt habe. Er sei deshalb zum Schluss gekommen, vor allem die Stärken eines neuen Textes hervorzuheben, für die romanische Kultur zähle schliesslich jede gute Erzählung mehr als Subventionen und grosse Theorien (cfr. Peer, *Ib.*). Viel wichtiger scheine ihm, dass eine gerechte und strenge Kritik die wichtigen Werke anerkenne. Künstler und Dichter würden den Zeitgeist verstehen, zu ihrer diesbezüglichen Interpretation müsse man doch Stellung nehmen. Einfach die Zeit entscheiden zu lassen, wie so

⁴⁶⁹ Cfr. z.B. Zitat oben vom 13.1.1950.

leichtfertig vorgeschlagen werde, sei allzu bequem, es sei an den Menschen, die guten Werke auszuwählen:

Da laschar cha'l temp decida e tscherna, sco chi voul la frivola poesia redacziunala, ais pelvair massa cumadaivel. Il temp nun ha mâ tschernü inguotta da vaglia; quai sun stats *ils umans* cun tuot lur fals ed intschertezza chi han, suvent tard avuonda, trat il poet our da l'invlüdanza la plü schnöbla ed inmeritada e stumplà giò da seis pedestal il van bajaderet a la moda chi stuorniva cun seis bisbigliöz las testas saimplas. *Il temp nu tscherna; nus stuvain tscherner*; quai dad her scha nus savain, quai dad hoz scha nus pudain, ed uondrar noss poets, cha quels chi vegnan davo nus nu'ns nomnan malgrats ed indegns da quellas fluors chi flureschan e da quels früts chi madüran in nos üert. (Peer III, *FL* 1956/2011:205)

Auf diese Weise verteidigt Peer weiterhin die Ansicht, dass auch wichtige zeitgenössische Dichter ausgezeichnet werden müssten, schon um den Nachkommen nicht den Eindruck zu vermitteln, der zeitgenössischen Dichtung unwürdig gewesen zu sein. Zu den Fragen, ob es eine echte romanische Literaturkritik gebe und ob diese überhaupt möglich sei, nimmt auch Hendri Spescha Stellung⁴⁷⁰. Er geht davon aus, für die kleine Bevölkerung habe die romanische Kulturgemeinschaft, wohl aus Verteidigungsgründen, eine literarische Überproduktion, und darunter doch auch einige Werke von bleibendem Interesse. Demgegenüber sei die Literaturkritik schwach und wenig aussagekräftig. Andererseits hätten auch die Autoren grosse Mühe, eine begründete Kritik anzunehmen, ohne diese als Beleidigung aufzufassen und verhinderten derart, wichtige Impulse für ihre weitere Arbeit zu erhalten. Spescha wünscht eine objektive, ernsthafte, positive und wohlwollende Kritik, die den Schriftsteller dazu anrege, sich weiterzuentwickeln. Der Leser würde durch eine solche Kritik in seiner Urteilskraft ebenfalls unterstützt und angeleitet. Auch wenn er dies selber nicht beurteilen könne, habe er doch das Recht zu wissen, ob die neuen Bücher würdig genug seien, um in seiner Wohnstube neben dem Evangelium zu stehen! (cfr. Spescha 1956). Einigermassen befremdend scheint heute insbesondere diese letzte Feststellung Speschas: sie zeigt jedenfalls anschaulich mit welchen Problemen sich die Autoren dieser Generation auseinandersetzten, um eine möglichst umfassende Kulturentwicklung und einen weiten Leserkreis zu erreichen.

⁴⁷⁰ Sein Artikel in der *GR* vom 22.5.1956 wird für den *FL* 1.6.1956 ins Ladinische übertragen.

4.3.2. Kollegiale Vermittlung

4.3.2.1. Modern und unverständlich?

In der Praxis sind es trotz aller Diskussionen zur Literaturkritik weiterhin hauptsächlich Autoren, selten auch Autorinnen, die versuchen, der romanischen Leserschaft die Werke ihrer Kollegen näher zu bringen. Dass die Auseinandersetzung mit neuen Gedichten auch in grossen Literaturen immer wieder eine Herausforderung darstellt, zeigt stellvertretend ein Satz von Gottfried Benn: «Ein neues Gedicht heisst für den Autor immer wieder, einen Löwen bändigen und für den Kritiker, einem Löwen ins Auge sehen, wo er vielleicht lieber einen Esel träfe» (Benn 2001:42). Auf Grund ihrer eigenen Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Literatur und Kunst und deren Kritik können einige Rezensentinnen und Rezensenten Ansätze zu einer aufschlussreichen Lektüre moderner Gedichte entwickeln, wo es nicht darum gehen kann, eine einzige Wahrheit zu finden, sondern Hinweise auf einigermassen entsprechende Absichten des Textes (cfr. u.a. Eliot 1919a sowie Eco 1990/1995). Auf Peers Lyrik bezogen veranschaulichen die oben dargelegten Stellungnahmen um das Gedicht *Larschs vidvart l'En* einige der Schwierigkeiten im Ringen um die angebrachte Interpretation unerwarteter Texte. Nachdem dieses Gedicht in der Sammlung *Battüdas d'ala* 1955 herauskommt, wird es nochmals von verschiedenen Kritikern wohlwollend erwähnt und im Detail besprochen: Auch der hinter dem Pseudonym Fortunat a Griatschouls maskierte Reto Caratsch, dem das Gedicht gewidmet ist, findet, es eigne sich in seiner klassischen Einfachheit mit etwas Hilfe seitens des Lehrers sehr gut als Lektüre für Jugendliche und könne auf anschauliche Weise deren Bewusstsein für den Gegensatz zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem wecken. Es handle sich um ein Epos, in welchem Peer einen Mythos begründe, ein romanisches *Nibelungenlied* oder *Chanson de Roland* sozusagen, wo es aber keine Könige und Ritter gebe, sondern einen einzigen Helden, das prähistorische Volk, welches das Inntal einst besiedelt habe. Als Mythos sei ein solches Gedicht zudem treffender als Conradin de Flugis *Rumauntsch vain da Roma*, das eigentlich nur die Kolonisation Rätiens durch die Römer verherrliche. Allerdings sei es ein elegisches Epos, das auch die Vergänglichkeit des Grossen und Schönen zeige (Caratsch 1956, in Peer 2011:407ff.). In seiner eigenwilligen Artikelserie *Il poet Andri Peer* ist es Caratsch ein Anliegen, auch die Rolle der Leserschaft zu thematisieren. Zur Veranschaulichung erfindet er den

ziemlich beschränkten Leser «sar Barluoch»⁴⁷¹. Diesen versucht er anhand von Vergleichen mit der modernen Malerei an das moderne Gedicht heranzuführen, indem er feststellt, der Künstler orientiere sich nicht an den Aussagen des Publikums, sondern lasse sich ganz von seinen Ideen und Gefühlen leiten. Um ein solches Gemälde zu erfassen, sei die Mitarbeit des Betrachters gefragt: «L'ögl da sar Barluoch ho dimena prasto la lavur ch'ün pittur impressiunist dumanda dad el. Uschè collavuran il spectadur e l'artist.» (Caratsch 1956, in Peer 2011:412). So wie das Auge sich bei einem impressionistischen Bild eine bestimmte Szene vorstellen müsse, sei es Aufgabe des Lesers, die im Gedicht entworfenen Bilder zu einem Ganzen zu ergänzen.

In seiner Besprechung von Peers Gedichten kommt Caratsch auf Stärken und Schwächen der thematisch vielfältigen Sammlung zu sprechen. Unter anderem verweist er auf einige negative Beispiele, wo Peer Verse und Gedichte aus der französischen Literatur schlecht adaptiere und sich eher als Lehrling denn als Meister zeige. Hier sei der Dichter nicht er selbst, er müsse vielmehr eine französische Gurke verschluckt, aber schlecht verdaut haben, «que stu esser [...] qualche cucumer frances travus, ma na bain digerieu» (Caratsch Ib., 2011:414). Weniger kritisch beurteilt der Genfer Gabriel Mützenberg diesen Widerhall französischer und europäischer Dichtung, den er viel eher als den Ausdruck einer Sehnsucht versteht, aus der einengenden Isolation der Kleinsprache in Richtung Europa aufzubrechen: «Le romanche, isolé entre les frontières de sa langue, ressent le besoin d'être Européen, malgré la richesse de son patrimoine. Dans son âme comme dans ses vallées, les cultures se rencontrent» (Mützenberg 1957, in Peer 2011:417). Die Lehrerin und Dichterin Luisa Famos wiederum, die selbst mit Interesse moderne Lyrik liest, bemerkt noch 1960, einige der Gedichte Peers hätten nicht den heimatlichen Bodengeruch und erschienen ihr wegen dieser Nähe zu französischen Autoren fremd. Auch sie scheint damit den Anspruch an die romanischsprachige Dichtung anzumelden, diese dürfe einen – leider nicht präzisierten – Rahmen des «tipic rumantsch» nicht verlassen. Als das stärkste Gedicht der Sammlung *Sgrafits* bezeichnet sie *Larschs vidvart l'En*, dort zeige sich Peer wirklich als romanischer Dichter auf den Spuren seines grossen Beispiels Peider Lansel: «Quaista poesia es il plü ferm

⁴⁷¹ Wohl in Anlehnung an «barloc / barlöch» für «Mensch mit verrückten Ideen, Spinner», cfr. O. Peer 1962, s.v. Caratsch kann offensichtlich seine Lust an der Satire auch in dieser ernsthaft angelegten Artikelserie nicht zügeln und macht sich über das unqualifizierte Gejammer einiger Kritiker bezüglich der «unverständlichen» modernen Lyrik Peers lustig.

Sgrafit rumantsch da l'ediziun. Qua il poet Andri Peer es propcha *nos poet*. Il poet engiadinais. Nun's tira adimaint quaista poesia a *Tamangur* da Peider Lansel?» (Famos 1960, in Peer 2011:425).

In diesen Jahren wird moderne Dichtung zu einem literarischen Thema der romanischen Schriftsteller: In den *Novas litteraras* beschäftigen sich verschiedene Autoren mit der modernen Lyrik als allgemeinem europäischen Phänomen wie auch mit der Besprechung konkreter bündnerromanischer Gedichte (cfr. z.B. Candinas 1959 u. O. Peer 1960). In einer Schulfunksendung unter dem an die vorausgegangenen Diskussionen anknüpfenden Titel *«Larschs vidvart l'En» – Üna poesia dad Andri Peer* konfrontiert Jon Semadeni 1963 die Schüler und Lehrer mit den Schwierigkeiten zeitgenössischer Dichtung. Er will hier offenbar seinen pädagogischen Auftrag einlösen, die Jugend an diese von der älteren Generation als «unverständlich» bezeichnete Poesie heranzuführen, denn er ist der bemerkenswerten Auffassung, die Kinder verstünden die moderne Dichtung, schon weil sie aus derselben Zeit stammten und bereits das Wort «modern» sie anspreche. Durch die Kinder gelange das Gedicht dann ins Bewusstsein des «Volkes»:

Andri Peer ais per üna granda part da nos pövel ladin ün poet «massa modern», sco chi vain dit. Eir scha minchün uschiagliö voul ir cul temp ed esser dafatta stramodern in seis viver, pensar e demanar, schi quia dà'l al pled ün tschert tun da schnöss. Quai ais bainschi deplorabel, mo tantüna fin ad ün tschert puonch inclegiantaivel. La poesia, impustüt quella lirica, nun ais ün gener da litteratura per la granda massa, ed ella ais eir d'inrar populara, siand massa fina, concentrada e nöbla per pudair gnir acceptada da minchün.

Brich incleger nu's poja però, scha no svesa nu t'ill'arcugnuoschain e nu t'illa dain inavant als uffans chi'ns sun affidats. Perche üna chosa ais sgüra, quels t'illa inclegian ed aman, premiss cha'l magister saja pront e bun da preschantar quella. Tras l'uffant aintra la poesia aint il immainit d'ün pövel e dvainta pür ün s-chazi cultural da prüm uorden. Que ais dimena nos dovair, ed a listess temp bain eir nos plaschair da'ns occupar cun quist poet chi, in sias poesias, es bun d'inrichir l'instrucziun illa lingua materna in möd tuottafat nouv. Eir scha sias poesias nu sun e nu vöglian esser popularas i'l solit sen dal pled, schi ais lur cuntgnü üna manifestaziun da s-chet spiert e sentimaint rumantsch engiadinais. (Semadeni 1963:3)

Wie bereits Pult 1948 betont auch Semadeni, dass Peer hier keine volksnahe Dichtung schreibe, und seine Lyrik dennoch Ausdruck genuinen romanischen

Gefühls und Geistes darstelle. In seiner Sendung wolle er zeigen, wie sehr auch der moderne Dichter der heimatlichen Scholle verbunden sei und diese ihm wichtige Impulse zur Schaffung seines Werks gebe. Semadeni stellt ebenfalls fest, es werde wohl eine Generation dauern, bis Peer mit einer allgemeinen Akzeptanz werde rechnen können. Doch kann er auch von persönlichen Erlebnissen berichten, welche zum Verständnis dieser poetischen Geschichte des Geschlechts im Lärchen-Gedicht beitragen können, erzählt von seiner anstrengenden Arbeit in den archäologischen Grabungen von Russonch, die dann vom grossartigen Fund einer Bronzefibel mit Pferdekopf aus der jüngeren Eisenzeit gekrönt wurde⁴⁷². Er verweist auch auf weitere Texte Peers, in denen Aspekte des Gedichts erläutert werden, beispielsweise auf die Geschichte des Bauernhauses und ihrer Bewohner (cfr. Semadeni 1963a sowie oben, 3.3.3.).

Auch die Frage, inwiefern Dichtung verstanden werden müsse, wird von verschiedenen Kommentatoren weiterhin aufgegriffen, unter anderem von Luisa Famos in ihrer erwähnten Besprechung von *Sgrafits*:

I's sto *resentir* la poesia e na incleger cul tscharvè. I's sto gustar la poesia. La poesia es differenta per minchün. Chi po exprimer in plets quai ch'el resainta in dudind ün concert da Bach o da Mozart o in dudind üna chanzun rumantscha in terra estra? Chi po dir quai cha'l prossem resainta lapro? Uschea esa eir cun la poesia. Sco l'amur, es la poesia in mincha cour, mo sia spessüra es misteriusa. (Famos, *FL* 19.1.1960)

Famos zieht den Vergleich mit dem Konzertbesuch heran, um die Subjektivität jeder Lektüre hervorzuheben. Sie äussert damit Erkenntnisse aus den zeitgenössischen Kunsttheorien, welche die humanistische Vorstellung einer allgemein gültigen, objektivierbaren Aussage des Kunstwerks allmählich ablöst. Sie scheint zwar die nicht ganz neue Auffassung zu vertreten, ein Gedicht müsse mit dem Herzen verstanden werden. Doch betont Famos, durch die künstlerische Bearbeitung entstehe eine «geheimnisvolle Dichte» des Textes. Dazu hatte sich neben Biert (cfr. oben) Jahre früher auch Andri Peer geäussert: «l'ouvra d'art resta plü chafuolla co tuot las cisternas, plü misteriusa co tuot ils chastels da las tarablas, plü impenetrabla co la s-chüra not». Peers pathetische Hervorhebung der dunklen, undurchdringlichen Kunst kann als Verweis auf die Ansicht zur modernen,

⁴⁷² Semadeni 1963:5-6. Eine Aufnahme der von Semadeni gefundenen Fibel zielt die Umschlagsillustration von Hans Conrads *Schriften zur urgeschichtlichen und römischen Besiedlung des Engadins* von 1981. Zum Interesse an der Prähistorie cfr. 2.3.1.

hermetischen Dichtung von Mallarmé und die Forderung nach einer «schwierigen modernen Dichtung» von Eliot verstanden werden⁴⁷³.

Für eine ganzheitliche Auffassung des Gedichts, das verschiedene Sinne anspreche, plädiert auch der Architekt und Künstler Constant Könz in seiner Präsentation des Bandes *Suot l'insaina da l'archèr*.

Perche lair «incleger» las poesias dad Andri Peer daspö cha quaists vers nu sun fats per l'intellect sulet, ma per l'uman inter? L'uman dad hoz ha il curaschi dad entrar in sömmis e misteris. La vita dvainta misteri in la poesia dad Andri Peer. Per no umans moderns la poesia ais ün pajais misterius independent dal muond fisic. Ella ha sa valur in sai stess, ais autonoma sco l'art dad hoz in general. [...] Quaist cudesch dad Andri Peer cha no piglia in man cun emozion e recugnuschentscha inrichischa per bler vita e cultura rumantscha. (C. Könz 1961)

Könz schätzt ebenfalls gerade das Geheimnisvolle in Peers Gedichten, begründet dessen Ursprung jedoch nicht mit der Dichte und Vieldeutigkeit in der Aussage, sondern mit einer auch in der Romantik vertretenen Vorstellung der Gedichtentstehung aus den Mythen und aus dem Unbewussten. Es zeigt sich in solchen Urteilen jedenfalls eine Faszination für nicht durchwegs rationalisierbare Phänomene, zu denen offensichtlich auch Peers Dichtung gezählt wird (dazu auch 2.3.4.).

4.3.2.2. «in viadi»

Doch finden sich auch herkömmliche Besprechungen von Peers Gedichten. In der *Gasetta Romontscha* etwa präsentiert Gion Deplazes in einem Übersichtsartikel zur *Poesia ladina* Luisa Famos *Mumaints* und, nach einer Einführung zu dessen bisherigem Werk und seinen Verdiensten, Peers Sammlung *Suot l'insaina da l'archèr*. Deplazes verweist auf die thematische und formelle Vielfalt, die mit ihrem Reichtum an Bildern und Motiven auf Kosten der Einheit gelegentlich eine etwas anstrengende Lektüre werde. Doch schiebt er gleich nach, Peer sei sich dieses Problems durchaus bewusst, und gehe trotzdem unbeirrt seinen Weg. Deplazes thematisiert die «mutigen» Bilder, die öfter vom Leser zu einem Ganzen ergänzt werden müssten; er erwähnt Peers Überarbeitung bereits publizierter

⁴⁷³ Peer III, *FL* 3.10.1952, dazu oben 3.2.1.1. Eliot 1919a/1976:141ff. Zum Hermetismus cfr. Eco 1995:39ff.

Gedichte, allerdings ohne diese im Detail zu analysieren. Zur Konkretisierung seiner Besprechung und um seine Leserschaft an das engadinische Idiom heranzuführen, überträgt Deplazes zudem zwei Gedichte ins Sursilvan (cfr. Deplazes 1961). Oscar Peer, ebenfalls Schriftsteller, kann zu den interessanteren und eigenständigeren Rezensenten von Andri Peers Gedichten gezählt werden, hat er doch die Werkkenntnis und das Werkzeug zur Erfassung spezifischer Aspekte dieser Dichtung und ihrer Veränderungen in der Zeit und sucht zudem eigene Wege, diese der Leserschaft mit eingängigen Beispielen zu präsentieren. Oscar Peer beschäftigt sich mit der Wiederholung von Motiven, eines davon sei die Reise als «Gegenstand» und als «Beweggrund». Dabei gehe es Andri Peer nicht um die Entdeckung von Gegenden, Orten, Menschen allein, sondern um die Entdeckung des faszinierenden Daseins in seiner ganzen Leidenschaftlichkeit. Dazu passe auch das Bild als auffallendstes Ausdrucksmittel seiner Gedichte. Das Entdecken versteht Oscar Peer auch als Anliegen des Dichters als Suchendem, und dazu gehöre neben der Reise die Erinnerung in ihrer individuellen und in ihrer kulturellen Bedeutung (cfr. O. Peer 1961). Dieser Präsentation von *Suot l'insaina da l'archèr* für den Landboten im März folgen die *Remarchas sur poesias d'Andri Peer* im *Fögl Ladin* im April, wo Oscar Peer den Aspekt des Suchens anhand des Zitats: «Chercher son style, c'est chercher soi-même» nochmals aufnimmt⁴⁷⁴. Er ist der Ansicht, in dieser Suche nach einer adäquaten Ausdrucksweise sei die Erklärung der modernen Kunst zu finden, die sich laufend verändere und dabei sogar die Revolution riskiere, um ein steriles Epigonentum zu überwinden. Auch Andri Peers Dichtung sei von Anfang an einer Evolution unterstellt gewesen, revolutionär im Sinn einer Ablehnung der geistigen Tradition ihrer kulturellen Welt sei sie jedoch nicht:

Eir la poesia d'Andri Peer ais statta da principi innan, fin pro sia plü nouva racolta *Suot l'insaina da l'archèr* in cuntinuada evoluziun, però sainza dvantar revoluziunaria, v.d. sainza schnejar la tradiziun spiertala da seis muond cultural. Ella ais blerant cregna da tradiziun e greiva da passà; saja in quai ch'ella fa suvent reviver pleds vegls e bod invlidats; saja in quai ch'ella accepta elemaints tuottafat populars (...), o saja a la fin in la tscherna dals motivs. (O. Peer 1961a, in Peer 2011:435)

⁴⁷⁴ O. Peer scheint sich auf den *Discours sur le style* von Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788) zu beziehen.

Fortschrittlich-evolutionär findet Oscar Peer diese Dichtung vor allem im Formellen, wo nicht etwa gemäss einer Grundidee gesucht werde, sondern, wie im Thematischen, alle möglichen unbekannten Wege eingeschlagen würden. Gerade diesen Aspekt des «unterwegs seins», wie er sinnbildlich im Gedicht *Invüd* präsentiert werde, findet Oscar Peer bezeichnend für die ganze Sammlung:

Invüd (Peer 1960/2003:117)

Las nūvlas van
e tū surriast
aint il bel sulai

Bainbod gnarà l'utuon

Vè schi laina chaminar
ch'el ans chatta in viadi
cur ch'el riva

Die fortwährende Bewegung zeigt Oscar Peer auch anhand der wechselnden Perspektive und der Folge von Bildern im Text selbst. Seine Beobachtungen berühren zentrale Punkte in Andri Peers Entwicklung als Lyriker, die bis zur letzten Publikation von Änderungen in der formalen und inhaltlichen Ausrichtung charakterisiert ist. Zu Oscar Peers Analyse der poetischen Suche passt auch Andri Peers etwas pathetische Feststellung im bereits zitierten Artikel *Zeitgenössische Strömungen in der rätoromanischen Literatur* von 1968: «Die romanischen Dichter sind unterwegs; sie schauen sich um; sie suchen in der uralten Alpensprache nach Ausdrucksformen, die dem Menschen von heute gerecht werden.»⁴⁷⁵

Zum Abschluss kommt Oscar Peer nochmals auf die Frage der Schwierigkeit der Gedichte und meint, es sei zwar nicht immer einfach, die Gedichte zu verstehen, doch seien viele Autoren der französischen und deutschen Moderne in ihrer raffinierten Intellektualität einiges unzugänglicher. Gerade weil Andri Peers Werk in seinem sprachlich-kulturellen Kontext gründe, spreche er manchmal so, dass ihn auch die Kinder verstünden (cfr. O. Peer 1961a in Peer 2011:434ff.). Leider sind uns von Oscar Peer keine Lektüren zu den späteren Sammlungen bekannt, erst 1986 folgen unter dem Titel *Zeit und Vergänglichkeit*

⁴⁷⁵ Peer III, *TG* 1968, dazu oben 3.3.1.3.

einige seiner Gedichtübersetzungen (cfr. O. Peer 1986). Denn in den Präsentationen dieser Jahre fällt auf, dass, auch wenn sie sich von den Gedichten angesprochen fühlen, die meisten Kommentatoren dies höchstens ansatzweise begründen können. Stellvertretend sei der redaktionelle Beitrag des *Fögl Ladin* zu den poetischen Reiseimpressionen der Sammlung von 1960 zitiert, der fast wörtlich Auszüge von Deplazes vorjähriger Rezension wiedergibt: «Creschidas sün terrain ester e vstidas illa lingua da Peer nu sun ellas brich inclegiantaivlas per minchün, schabain da granda bellezza [...]» (o.A., in: *FL* 18.2.1962).

4.3.3. Anschluss an die zeitgenössische Schweizer Lyrik

Die verschiedenen kritischen Äusserungen und insbesondere die Zurückstellung durch die *Cumischium litterara* von 1955 scheinen Peer nachhaltig getroffen zu haben, nimmt er doch sogar in Artikeln darauf Bezug:

Perche sun ils Rumantschs uschè plans ad inscuntrar l'ouvra d'art na amo registrada, amo in sia fasa inquietanta? Forsa perquai ch'els restan rantats ad ün ideal estetic ch'els mâ nun han tut la fadia da penetrar e d'approfundir [...] S-charsa incletta, cumadaivlezza e parairs superficials, schi, malvugliaints impedischan pro nus da stabilir üna s-chala da valuors chi serviss a pasar meglider arcugnuschentscha e critica. (Peer III, *FL* 1957/2011:143)

In einer Rezension der Zeitschrift *Risultive* mit aktueller Dichtung aus dem Friaul umschreibt Andri Peer im gleichen Jahr, was diese andere Kleinliteratur der Bündnerromanischen Kultur voraus habe: Auch die Friulaner seien daran, ihre alte, traute Sprache in eine zeitgemässe Form zu bringen, die sich an der europäischen Moderne in Italien, Frankreich und Spanien – und nicht etwa an der dialektalen Volksliteratur – orientiere. Die Friulaner hätten jedoch ein weit grösseres Publikum und vor allem sei dieses durch die Lektüre der grossen italienischen Dichter geschult. Gerade deshalb seien die friulanischen Dichter viel freier, ihre Sprache gemäss ihrem persönlichen Ausdrucksbedürfnis zu formen:

Quai han quists poets in cumön culs plü persunals da noss scriptuors ch'els nu's cuntaintan da schlungunar la tradiziun; cuntgnentscha prüvada e sgüra, mo tscherchan lur metoda creativa, lur structura persunala in üna lingua fuschinada tenor lur bsögn expressiv. Quai voul dir spredsches

dal rimöz muglin e muglinè, da «faciloneria»; quai'ls incitescha ad ün «trovar clus», ad ün scriver s-chür sco quel dals trubadurs medievals. Els da *Risultive* han bainschi, in confrunt cun nus, l'avantag d'ün ravuogl da lectuors bler plü ampel e d'ün'elita litterara scolada vi dals poets talians chi per il manster poetic sun lur magisters forsa daplü co'ls bravs autuors furlans dal 19avel tschientiner. (Peer III, *FL* 1957/2011:145)

Die Frustration über das fehlende Verständnis für seine Arbeit mag ein Grund dafür sein, dass Peer nach 1955 eher in anderen Gattungen sein Glück sucht⁴⁷⁶. Gleichzeitig intensiviert er seine Kontakte zu Lyrik-Kreisen ausserhalb der Rätoromania und erscheint, wie bereits erwähnt, in verschiedenen Präsentationen der jungen Schweizer Lyrik, wo er neben prominenteren Kolleginnen gerade als nicht deutschsprachiger Dichter wahrgenommen wird, wie die Rezension des Bandes *Zürich zum Beispiel. Signatur einer Stadt in lyrischen Texten von heute* stellvertretend zeigt: «Reizvoll erscheint es, dass zwei darunter sind, die in anderen Sprachen dichten und dass wir ein Gedicht einer so berühmten Dichterin wie Ingeborg Bachmann bringen können.» (o.A., *ZW* 13.1.1961). Peers Medienpräsenz nicht nur als Publizist sondern auch als Autor ist natürlich weitgehend von der Zusammenarbeit mit wichtigen Kontaktpersonen abhängig, mit Kulturredaktoren wie Werner Weber und Gabriel Mützenberg etwa, mit dem Verleger Adolf Hürlimann und dem Herausgeber Hans Rudolf Hilty (cfr. 3.2. und 3.3.). Peers Publikationen in beachteten Periodika wie *Hortulus* tragen das ihre zur Bekanntmachung seiner poetischen Arbeit in den interessierten Kreisen bei:

Der aus dem Unterengadin stammende junge Dichter Andri Peer zeigt in seinem Schaffen eindrücklich, dass die rätoromanische Sprache als Instrument dichterischer Aussage nicht nur geeignet ist, die bündnerische Heimatwelt zu besingen, sondern auch den weiten Erlebnisbereich eines geistig wachen heutigen Menschen dichterisch auszudrücken vermag. Dafür ist sein Pariser Gedicht *Montparnasse* ein schönes Beispiel. [...] Die deutsche Übertragung entnehmen wir dem neuesten Heft (35) der Illustrierten Zweimonatsschrift für neue Dichtung *Hortulus*; [...] sie stammt vom Herausgeber der Zeitschrift, Hans Rudolf Hilty, der es sich

⁴⁷⁶ Er publiziert u.a. 1957 den erwähnten Band *L'ura da sulai* und die Stücke *Il bal da las femmas* und *Il nar da cudeschs* (*La Scena* 15, 1957) sowie, ebenfalls für das Theater, die Lorca-Übersetzung *La chalgera chapriziusa* (*La Scena* 21, 1959). 1961 erscheint dann seine umfangreichste Sammlung romanischer Erzählungen *Da nossas varts*.

stets angelegen sein lässt, literarische Pionierarbeit zu leisten. (o.A., *St. Galler Tagblatt* 22.10.1958 u. *Die Tat*, 1.11.1958)

Wie einzelnen Briefen zu entnehmen ist, hat sich Peer nicht nur für die Publikation seiner Werke sondern auch regelmässig um deren Rezensionen bemüht. Auch für das deutsch- und das französischsprachige Publikum kann er auf Rezensenten wie Adolf Ribi oder Gabriel Mützenberg zählen, die seinen Werdegang über Jahrzehnte begleiten.

4.3.3.1. «irgendwo im Raum»

Ohne die vorgängigen Bemühungen um eine breitere Öffentlichkeit ist die Publikation des zweisprachigen Lyrikbandes *Sgrafits* (1959) wohl undenkbar. Trotz der bereits vorliegenden, in Zusammenarbeit mit Urs Oberlin entstandenen Übersetzungen muss Peer dennoch bei verschiedenen Verlegern anklopfen, die er teilweise aus seiner Tätigkeit als Berater und Mitarbeiter kennt. Gegenüber dem Leiter des Arche-Verlags begründet Peer den Publikationswunsch vor allem damit, dass er mit dieser auch im Romanischen neuen Sammlung eine verständnisvollere und interessiertere Leserschaft ansprechen möchte, als es im angestammten Sprachbereich möglich sei:

Verehrter, lieber Herr Schifferli,

Ich schicke Ihnen hier die Gedichte, von denen wir am Telefon sprachen. Sie sind fast alle im Verlauf von 1956/1957 entstanden und im Romanischen noch nicht erschienen. Letzten Sommer habe ich mit Hilfe von Urs Oberlin 15 Stücke ins Deutsche übertragen und sie sind, glaube ich, dank der Sensibilität und der Einfühlung dieses wirklichen Dichters, so herausgekommen, dass sie mich auch im Deutschen mit vertrautem Blick anschauen. Sie werden meinen Wunsch begreifen, als «moderner» romanischer Dichter (man nennt mich sogar *poète maudit*) einmal ein Publikum anzusprechen, das fähig wäre, poetische Qualitäten zu erkennen, wo solche vorhanden sind. In unserem kleinen Kreis dort oben sind die offenen Leser selten wie weisse Alpenrosen. Das kann niemanden verwundern. Und so haben wir jene Stücke übertragen, die sich nach Urs Oberlins Urteil am ehesten übertragen liessen. Sie sind der erste Verleger, dem ich diese Texte vorlege. Und es wäre für mich eine verheissungsvolle Ermutigung, wenn Sie mich in der Arche aufnehmen

wollten und ein Stück weit der notwendigen Kommunikation entgegenbrächten. Seien Sie wohlwollend mit mir⁴⁷⁷.

Der zweisprachige Band, der schliesslich im Rascher Verlag in Zürich herauskommt (dazu auch 3.2.3.6.), stellt einen wichtigen Karriereschritt als Schweizer Lyriker dar, gewissermassen ein konkreter Beweis für die Anschlussfähigkeit der romanischen Literatur an die aktuelle Schweizer Lyrik und eine Visitenkarte in der nichtromanischen Literaturwelt: «Nicht mehr durch Reimfreude und glattfließende Strophen zeichnet sie [die Lyrik] sich aus, sondern durch kühne Wortwahl und prägnante Bilder» (o.A., ZZ 22.12.1959). Wie die umfangreiche Ausschnittsammlung im Nachlass zeigt, werden die *Sgrafits* denn auch in vielen Zeitungen und Zeitschriften sogar in Deutschland und Österreich erwähnt, doch sind die meisten Kurzpräsentationen wenig aussagekräftig, zeigt sich doch hier, was Siebenmann bereits früher festgestellt hatte, dass nämlich das Spezifische von Peers Gedichten über die Übersetzung nur ansatzweise erfasst werden kann. Stellvertretend sei hier ein Hinweis aus dem Münchner *Büchermarkt* auszugsweise wiedergegeben:

Das einzig Besondere an diesen Gedichten ist, dass sie in westrätischer Sprache geschrieben sind. Wenn man jedoch allein auf die deutsche Übertragung Urs Oberlin's achtet, ist nichts mehr an ihnen, was sie aus der Masse moderner Lyrik hervorstechen liesse. Sie weisen die Eigenschaften des Grossteils heutiger Lyrik auf: Schwerkut, Trauer, Angst und Einsamkeit als Themen, reimlos und freirhythmisch die Form. Die Qualität ist unterschiedlich. Neben guten Gedichten (vor allem am Anfang des Bandes) stehen schwache, in Thema und Form konventionelle. (Kotz 1960)

Es erscheinen aber auch längere und differenzierte Besprechungen, die durchaus verschiedene poetische Aspekte erfassen, wie beispielsweise die einfühlsame Präsentation für den *Landboten* von Esther Schär, die auch einige Schwachstellen der Gedichte ausmacht: Neben der «fast überreichen Bildhaftigkeit» vermisst sie eine «heimliche Mitte, in der das Ganze aufgehoben wäre», sie nimmt einzelne Gedichte wie Körper wahr, die «irgendwo im Raum» stünden (Schär 1960). Dieses Problem, das auch spätere Kritiken hervorheben, wird von romanisch-

⁴⁷⁷ *Grusaidas albas* ist auch der Titel einer Erzählung von Peider Lansel, die 1906 in Chur und 1933 überarbeitet in Lavin erscheint, neu in Lansel 2012:163ff. Peer SLA, B-3-ARCH, 10.1.1959.

sprachigen Rezensenten nie thematisiert. Daraus kann abgeleitet werden, dass die Möglichkeit einer Kontextualisierung in der romanischen Tradition den Zugang auch zu Gedichten zu erleichtern vermag, die im Geographischen nicht in Graubünden lokalisiert sind. Diese Kontextualisierung birgt anderseits auch die Gefahr einer Festlegung auf Bekanntes und auf dessen Wiederholung. Ein diesbezügliches Beispiel ist Adolf Ribis Präsentation in der *Neuen Zürcher Zeitung*, in der die einführenden Bemerkungen des Klappentexts, in dem er bereits auf die Errungenschaften dieser Lyrik hinweist, «kühne Wortwahl, das prägnante Bild und die Dichte der Aussage», auch mit Beispielen ergänzt werden (Ribi, *NZZ* 20.12.1959 sowie Zitat oben). Trotz der Zürcher Zeitung, in der er publiziert und trotz der zweisprachigen Auflage, die sich gerade an ein anderes Publikum richten soll, denkt Ribi offensichtlich in erster Linie an eine romanischsprachige Leserschaft, welche die Gedichte in der romanischen Tradition situiert. Im gleichen Artikel werden auch Hendri Speschas *Sinzurs* vorgestellt, zu den beiden Bänden stellt der Rezensent fest, er könne sich vorstellen, dass manche romanischen Leser die Gedichtbändchen befremdet aus der Hand legen würden:

Die meisten aber werden sie wieder aufnehmen, angerührt von der Form neuer Fügungen in der alten Sprache, und sie werden sich wiederholt darin vertiefen, erkennend, dass die jungen Dichter gerade dann ihren Vorgängern treu bleiben, wenn sie bei aller Verehrung für das Überkommene neue Zeichen setzen, sofern sie es mit dem nötigen Ernst und Kunstverstand tun. (Ribi 1959, in Peer 2011:422)

Obwohl sich Peer in einem Brief an Oberlin etwas abschätzig über Ribis Klappentext äussert⁴⁷⁸, lassen sich in dessen Wendungen unschwer Peers poetologische Überlegungen des Artikels von 1957 *La poesia nouva e'l rumantsch* wiederfinden. Die interessanteren Artikel in den deutschen Tageszeitungen auch zum folgenden, romanischen Band *Suot l'insaina da l'archèr* (1960) sind von Rezensenten geschrieben, die sich sowohl durch die Kenntnis von Peers bisherigem Werk als auch von der romanischen Literatur und Sprache allgemein auszeichnen. Jon Pult beispielsweise bezieht sich speziell auf Peers sprachliche Kreativität:

⁴⁷⁸ Cfr. den Brief Peers an Oberlin vom 1.12.1959 im Nachlass.

Peers gestalterischer Drang sucht immer wieder nach neuen Ausdrucksformen, und es ist bemerkenswert, wie der Dichter stets neue Wortverbindungen und Bilder aus unserer Alpensprache hervorzaubert. Seine Verse haben eine geheimnisvolle Leuchtkraft und einen mitreissenden Schwung. Die manchmal fast zu reich sprudelnde Sprache wird durch die Versform gebändigt, gestrafft und vertieft. (J. Pult 1961)

Der Schriftsteller Leonard Caduff verweist unter anderem auf Peers unkonventionell freie Verse. Zwar bemerkt er, dass Peer wohl an seinem Publikum vorbeidichte, «wenn die Frage berechtigt ist, ob Peer an seine Leser, die keiner Oberschicht und keiner geistigen Elite angehören können, nicht allzu hohe Ansprüche stelle». Trotzdem stellt er fest, dass Peer im romanischen Literaturschaffen, das L. Caduff als einen Wettbewerb aufzufassen scheint, «viele seiner dichtenden Rivalen» übertroffen habe und einen «bemerkenswerten Platz» einnehme (L. Caduff 1961). Den ausgeschnittenen Artikel in seiner Sammlung quittiert Peer mit der Bemerkung «grond pizokel» (Peer SLA, D-2-d).

Wie wichtig Peer die Rezeption in den grossen schweizerischen Tageszeitungen und insbesondere in der *NZZ* gerade auch in Bezug zum heimatlichen Publikum ist, lässt sich stellvertretend einem Dankesbrief an Werner Weber zur Doppelseite *Aus dem rätoromanischen Kulturkreis* in der Sonntagsausgabe vom 28.5.1961 entnehmen. Hier erscheinen unter anderem neben einem Artikel von Peer zu Bierts Erzählungen eine Rezension Ribis zum Band *Suot l'insaina da l'archèr*, Peers Erzählung *Waldgang* (deutschsprachige Version von *Fastens*) sowie einzelne seiner Gedichte in romanischer und deutscher Version: «Sie wissen ja schon, welches Gewicht die *NZZ* dem Gesagten verleiht. Für Bünden ist es geradezu eine kleine Konsekration. In geistiger Beziehung ist Zürich eben immer noch die Hauptstadt der Räter.» (Weber SLA, Briefe, 28.5.1961). Zur Kulturvermittlung des Feuilletons äussert sich Weber in der redaktionellen Einführung einer ähnlichen Präsentation romanischer Dichtung im folgenden Jahr:

Die Teilhaberschaft der Schweiz am geistigen Tauschgeschäft der Nationen war für ihn [Fritz Ernst⁴⁷⁹] eine Spiegelung jenes intimeren

⁴⁷⁹ Weber bezieht sich auf den Komparatistikprofessor Fritz Ernst (1889-1958), welcher die schweizerische Geistes- und Kulturgeschichte im europäischen Kontext unter dem Zeichen der Vermittlung interpretierte und der auch in der «geistigen Landesverteidigung» eine Rolle gespielt hatte.

Gesprächs aufmerksamer Zeitgenossen, in welchem sich die Kulturen des Heimatlandes suchen, in ihren Eigenarten erkennen, verstehen und ehren. Mit Freude geben wir unter diesem Zeichen des Sich-gegenseitig-Wahrnehmens dann und wann Bescheid über die kulturelle Arbeit der Rätoromanen. [...] Heimatnähe und Weltweite: in den Tönungen ihrer Sprache suchen sie das eine zu halten und das andere nicht versäumen. Das ist eine schwere Sache. Aber immer wieder, in jeder Generation, geben sich ihr suchend künstlerische Menschen hin. Wer bemerkt es? Wenn Sprachen nicht nur Brücken, sondern auch Schranken sind, dann erfährt die Dichtkunst in keiner andern schweizerischen Landessprache die Schrankenwirkung ebenso wie im Rätoromanischen. Da möchten wir beim Über-Setzen helfen, beim Sprung über die Schranke. Dabei ist freilich der Wille besser als das Vermögen. Wie bringt man die Lautsinnlichkeit des Rätoromanischen ins Deutsche herüber? Es wird nur bis zur Wiedergabe des Sinns reichen. Aber schon diese Berührung ist dem Leben freundlich und mag wohl auch der Kunst jene Hilfe geben, welche aus der Sympathie kommt. (Weber 1962)

Diese Einführung offenbart das *credo* des langjährigen Leiters des Kulturressorts in Bezug zum Austausch zwischen den verschiedenen Kulturen des Landes, denen er regelmässig ein literarisches Präsentationsforum anbietet. Sie bestätigt aber auch seine persönliche Bemühung und Erfahrung in der Kunst des «Übersetzens»: Wie aus Peers Schriften hervorgeht, arbeiten er und Weber gemeinsam an der Optimierung von Übersetzungen ins Deutsche der Gedichte Giorgio Orellis für die NZZ-Seite im März 1962, ein Beitrag, dem aufwendige Verhandlungen und Überarbeitungen vorausgingen⁴⁸⁰. Auf eine «Verpflichtung» der Medien, bei der Überwindung der Sprachgrenzen behilflich zu sein, insistiert Peer denn auch in einigen seiner Beiträge, wie beispielsweise im bereits zitierten Artikel zum romanischen Buch. Er unterlässt es auch nicht, die positiven Auswirkungen dieses kulturellen Engagements für die Betroffenen hervorzuheben:

Was uns etwas traurig stimmt, ist heute mehr denn je die Abgeschlossenheit und die Schwierigkeit, mit unsern Werken zu den anderssprachigen Lesern unseres Landes zu gelangen. [...] Auch die schweizerischen Tageszeitungen und gerade die prominentesten unter ihnen, öffnen dem Rätoromanen ihre Spalten, wenn er etwas zu sagen

⁴⁸⁰ Cfr. dazu Peer III, 1983 sowie die Briefwechsel Peer-Weber in den beiden SLA-Nachlässen und den Brief Peers an Orelli vom 8.2.1962, nun in Peer IV, 2011 in Bezug zum Artikel Peers zu Giorgio Orelli vom 18.03.1962.

hat. Das wird oben viel stärker beachtet, als man meinen würde, und mit einer Genugtuung verzeichnet, die nur jenen in Erstaunen setzt, der das kulturelle Malaise des Kleinvolkes nicht aus eigener Erfahrung kennt. (Peer III, *LB* 1963/2011:159)

Der eben zitierte Artikel erscheint gleichentags wie die Übersicht *Die Erneuerung der romanischen Literatur* des Zürcher Romanistikprofessors Reto Rudolf Bezzola in der *NZZ*, danach hätte Peer wohl keinen Grund mehr gehabt, sich über eine mangelnde Sichtbarkeit der romanischen Literatur in der übrigen Schweiz zu beklagen, denn gerade seine Innovationskraft wird hier besonders hervorgehoben:

Eine wirkliche umwälzende Erneuerung der Lyrik brachte zweifellos der vielumstrittene Andri Peer. Zutiefst beeinflusst zuerst durch Lancelotti und Fontana, aber nachher entscheidend durch die moderne und modernste französische, italienische und spanische, aber auch deutsche und englische Dichtung, versuchte er sich zuerst in einer zum Teil bewussten schöpferischen Nachahmung, die genügte, um die ganze traditionelle Metrik und die dichterische romanische Sprache aus den Fugen zu heben. Seit 1946 folgt ein dünner, aber gehaltvoller Gedichtband dem andern, und man verfolgt mit spannender Anteilnahme den langen Weg von der Nachahmung zu einer immer echter sein wollenden Suche einer eigenen Form, die sich der neuen Technik der dichterischen Sprache bedienen will, ohne sich zu verlieren, was in der Tat in einzelnen Gedichten in schönster Weise gelingt. (R.R. Bezzola 1963)

Reto R. Bezzola, damaliger Vertreter der romanischen Literatur in einflussreichen Gremien auf nationaler Ebene, ist zwar zurückhaltend-kritisch, doch attestiert er eindeutig sowohl Peers einschneidende Erneuerungskraft als auch die dahinterstehende Arbeit. Allerdings schiebt er gleich nach, der ihm nachfolgenden Luisa Famos scheine die moderne Dichtung nur so in den Schoss zu fallen, während Peer oft erst «nach qualvollem Ringen» manchmal ein Gedicht gelinge (Ib.).

4.3.3.2. «die fast überreiche Bildhaftigkeit»

Wie bereits erwähnt, stellt der Band *Suot l'insaina da l'archèr*, in dem auch frühere Gedichte nochmals aufgelegt werden, den Höhepunkt in der Poetisierung von Mythen insbesondere zum Engadin dar. Gedichte aus dieser Sammlung verwer-

tet Peer noch während der folgenden zwei Jahrzehnte in seinen zweisprachigen Editionen. Zugleich arbeitet er an neuen Gedichten, die 1963 gemeinsam mit älteren und neueren Übertragungen aus verschiedenen Sprachen unter dem Titel *Clerais* erscheinen. Der Band hätte in der *NZZ* wieder von Gustav Siebenmann präsentiert werden sollen, doch die Peer vor der Publikation vorgelegte Rezension stösst bei diesem auf dezidierte Ablehnung, so dass Siebenmann sie zurückzieht. Werner Weber sieht dann auch davon ab, die stattdessen vorgeschlagene Kurzpräsentation zu publizieren. Der erst heute vorliegenden Kritik und dem Antwortbrief Peers können einige aufschlussreiche Aspekte zur sprachübergreifenden Gedichtvermittlung entnommen werden⁴⁸¹. Ein Problem der Beurteilung erklärt sich daraus, dass Siebenmann die romanische Literatur nur über die von Peer selber im Gespräch gemachten, missverständlichen Bemerkungen dazu kennt. Nach einem freundlichen Hinweis auf die poetischen Übertragungen in der Sammlung Peers zerpfückt Siebenmann die Originalgedichte, ein wichtiger Grund für die unwillige Reaktion:

Dieses Heben in die Schriftsprache ist seinerseits wieder zwiespältig: ohne Tradition, ohne Vorgeschichte, ohne eigene Vorbilder gilt es irgendwie anzufangen – oder mit verbrauchten Ansätzen aufzuräumen. Dies wiederum macht das Geschäft anziehend, ja sogar leicht. Originalität ist nicht weither zu holen. Und was kann sich der Dichter besseres wünschen, als mit seiner Sprache allein zu sein? Da wird das einfachste Sagen zum erregenden Experiment. Das Bangen um die Reichweite beim Publikum bringt dann allerdings wieder die Kehrseite. [...] Es zeigt sich erneut die Absicht, das Landesganze und auch noch das Fremde in die eigene Provinz hereinzuholen, mit Glück in der Auswahl und mit einer Selbstverständlichkeit, die vergessen lässt, dass das Engadinische eigentlich ein Gebirgs- und Bauernidiom ist. [...] Bei wiederholtem Lesen wird das Gesetz der Augenblicklichkeit übertreten, ist die Überraschung verpufft; man ist geneigt das Gedicht beiseitezulegen. Dieser Vorbehalt meldet sich besonders laut dort, wo die aneinandergereihten Bilder keine Komposition erkennen lassen oder sich sogar gegenseitig stören. [...] Diese Hybris, die besonders in Landschaftsbeschreibungen auftritt, entspringt dem Fehlen eines festen Standortes, von dem aus sich eine Tiefenperspektive und hinter der vordergründigen Bildlichkeit letztlich eine Symbolik eröffnen würde. Der Reiz des visuellen Einfalls und das

⁴⁸¹ Die Rezension Siebenmanns erscheint erstmals in Peer IV, 2011, gleichzeitig wie der Brief Peers dazu vom 28.2.1964.

Wagnis, seiner in unverbrauchter Sprache habhaft zu werden, haben es bisher oft verhindert, dass Peers Gedichte jenem Anspruch genügten, dem sich auch ein modernes Gedicht nicht entziehen kann: einen Beitrag zur Seinserhellung zu leisten. Sucht man eine Ordnung anhand der zwei Koordinaten «Dichtung als Spiel» und «Dichtung als Botschaft», so fällt die Situierung dieser bisherigen Lyrik Andri Peers nicht schwer. (Siebenmann 1964, in Peer 2011:339f.)

Zum Thema der «ungewöhnlichen Bildfindung» (Ib.) äussern sich verschiedene Kritiker Peers⁴⁸². So hält ein Rezensent der *Neuen Bündner Zeitung* fest: «Die meisten Gedichte Andri Peers, allerdings mit unterschiedlichen Reaktionen, beginnen beim äusseren Bild. Seine Sprache ist in die Bilder verliebt. Daher die vielen Metaphern. Aber irgendwo erfolgt, fast unvermerkt, der Übergang von der äusseren Welt in die innere: das Bild wird dann Symbolsprache des Herzens.» (o.A., *NBZ* 3.1.1960). Siebenmann kritisiert beispielsweise die vom Augenblick geleiteten Bildassoziation, denen die kompositorische Idee und ein Standort des Betrachters fehle, so dass die visuellen Eindrücke nur bei einer Erstlektüre interessieren könnten. Er formuliert seinen allgemeinen Anspruch, dass die Bildhaftigkeit in der Dichtung einen tieferen, symbolhaften Sinn aufzeigen müsse. Die ausgemachte Oberflächlichkeit umschreibt Siebenmann mit dem wohl etwas unverhältnismässigen und beleidigenden Begriff «Hybris»⁴⁸³. Seiner gründlichen Lektüre sind aber auch positive Aspekte der neuen Gedichte nicht entgangen, abschliessend verweist er auf einige sehr gelungene Kompositionen mit einer zwischen «Provinz» und «Modernität» ausbalancierten Metaphorik und einem zentrierenden «Ich»-Subjekt (cfr. Siebenmann 1964, in Peer 2011:437ff.).

In seinem Antwortbrief stellt Peer zwar fest, die Kritik sei begründet und sie würde ihm weiterhelfen, doch vermute er auch persönliche Beweggründe hinter der strengen Rezension, die er gewiss nicht im angesehensten Feuilleton der deutschen Schweiz sehen möchte, wenn dies zu verhindern sei:

Deine Bemerkungen über einige Gedichte am Anfang des Bandes sind zutreffend und wären auch in der Besprechung eines befreundeten

⁴⁸² U.a. Schär 1960 und R.R. Bezzola 1979, mehr dazu unten.

⁴⁸³ <http://services.langenscheidt.de/fremdwb/fremdwb.html>, s.v.: «Überheblichkeit, Hochmut, Selbstüberschätzung, Vermessenheit.» (4.12.2010). Vielleicht meint Siebenmann eher die vom lateinischen Adjektiv «hybrid» abgeleitete Bedeutung von «Mischbildung».

Referenten wohl zu ertragen. Dann gibt es aber in der Folge eine derartige Häufung an Negativem, an zusammenfassenden abwertenden Urteilen, die eigentlich nur einem gründlichen Kenner des ganzen Werks zustünden: Situierung der bisherigen Produktion unter dem Zeichen «Dichtung als Spiel», Hybris, mangelnder Tiefgang, keine Komposition erkennbar, die Überraschung ist verpufft, putzige Traulichkeit, Fehlen eines festen Standorts, vordergründige Bildlichkeit, keine Seinserhellung – also eine geharnischte Reiterattacke! [...] wenn Du überzeugt bist, dass es sich auch für einen Weggenossen ziemt, in einer Besprechung (die zwar die wenigsten am Werk nachprüfen können) die kritische Wertung schonungslos vorzutragen, dann möchte ich Dich bitten, unsere Freundschaft der möglichen Enttäuschung und der Schadenfreude meiner Feinde voranzustellen und mit Werner Weber so zu sprechen, wie Du vorschlägst. [...] Es ist also nicht so, dass ich mich unverstanden fühle. Deine Kritik ist mir nützlich, aber, wenn ich vermeiden kann, dass in einer angesehenen Zeitung (wo wir beide mitarbeiten) ein Artikel erscheine, der mir schadet, dann tue ich's. [...] Sie ist heute nicht eine Stätte des Ruhms, die romanische Bewegung. Aber Du siehst sie trotzdem zu klein, zu ärmlich. Ich hoffe, dass wir bald in Ruhe über diese Dinge sprechen können. (Peer SLA, B-1-SIEB, 1964/2011:372)

Trotz der Ablehnung scheint diese Kritik Siebenmanns durchaus wichtige Impulse für Peers weitere poetische Arbeit gegeben haben, denn mit der nächsten, 1969 erschienenen Sammlung *Da cler bel di* zeichnet sich aus verschiedenen Gesichtspunkten eine Wende in seinem Schaffen ab: Wie bereits in *Clerais*, und im Unterschied zu den früheren Sammlungen, werden keine vorgängig publizierten Gedichte in diese mit 66 Gedichten relativ umfangreiche Edition aufgenommen. Einzige Ausnahme bildet das oben erwähnte Gedicht *Davomezdi*. Erstmals werden die einzelnen Gedichte thematisch in Unterkapitel geordnet, eine Gliederungsform, die Peer auch für die weiteren, umfangreicheren Sammelbände beibehält, die nunmehr in Zeitabständen von 4-6 Jahren erscheinen. Die eher kurzen Texte wirken durch das «Ich» persönlicher, in der Aktualität der Lebensmitte mit dem Abschied von den Eltern und der Auseinandersetzung mit den Kindern verankert, teilweise lassen sie sich mit einem Tagebuch oder Photoalbum assoziieren. Die Themen sind entsprechend vielfältig. Mit dem kurzen Kapitel *Aviums* versucht sich Peer auch mit der technischen Modernität. Auch im Einsatz poetischer Mittel und im Stil zeichnen sich Veränderungen ab, die Gedichte sind konzentrierter und weniger pathetisch, Metaphern werden ten-

denziell mit mehr Zurückhaltung eingesetzt. In der Metrik lässt sich ebenfalls eine Zäsur zwischen 1963 und 1969 ausmachen (cfr. dazu auch Caduff 2011).

In seiner in der umfangreichen Literaturgeschichte von 1979 eingebetteten Gedichtesbesprechung⁴⁸⁴ kommt auch Reto R. Bezzola wiederholt auf das Thema von Peers Metaphorik zu sprechen, die er offensichtlich als ein Problemfeld betrachtet und das er selbst mit sprechenden Bildern wie «üna metafra chatscha l'otra» (*Muoth*) oder «as do in bratsch ad ella [l'expressiun metaforica] sainza reteg» (*Motta Naluns*) umschreibt. Während er bei *Stad engiadinaisa* anmerkt, dass dieses Gedicht gerade dank der diskreten Metaphern zu etwas Neuem wurde, beurteilt er noch eindeutiger als Siebenmann den Einsatz des Stilmittels in der Sammlung *Clerais* als völlig überbordend:

[...] mo legiand inavaunt as bada adüna dapü cha l'inquietezza interna (cha Peer ho in cumön cun taunts e taunts oters poets e da la quela els tscherchan da's liberer güsta tres la creaziun poetica) ais tuot oter cu tschesseda e ch'ella as manifesta in ün stil metaforic chi piglia absolutamaing il suramaun, dimena ün god spess cun «clerais». (R.R. Bezzola 1979:685ff., cit. 685, 687 sowie 689)

Bezzola interpretiert den «metaphorischen Stil» Peers als Ausdruck der inneren Unruhe des Dichters. In Bezug auf die Sammlung *Da cler bel di* meint er dann, die metaphorische Leidenschaft habe sich beruhigt, werde immer diskreter, so dass die Bilder die Ausdruckskraft verstärkten, ohne diese zu überladen, bezieht demnach auch diese Entwicklung auf die Befindlichkeit des Dichters und folgert daraus, Peer habe über die Jahre in eine ruhigere und heitere Phase gefunden, die ihm die notwendige Distanz gebe, eine grössere poetische Kreativität zu entwickeln. Wie bereits bei früheren Texten findet Reto R. Bezzola diejenigen Gedichte besser, in denen ein unmittelbarer, «natürlicher» Stil verwendet werde, der mehr Raum lasse für den Rhythmus und die Musikalität:

L'impreschiun sül lectur ais in generel pü immediata, tres ün stil pü natürel e pü direct, inua cha la surpraisa resulta main da l'effet da metafras cu d'effets furtünos dal ritmus, – i'ls quèls il poet ais arrivo ad üna bella maestria –, dad elemaints da cumposiziun [...] e lascha libra

⁴⁸⁴ R.R. Bezzola kommentiert die einzelnen Sammlungen bis *Il chomp sulvadi*, cfr. Id., 1979:677-693.

l'imaginaziun, uschè cha la poesia resta avierta e cha la melodia dals vers cuntiua sur la fin da la poesia our [...]. (R.R. Bezzola 1979:692)

Reto R. Bezzola spricht vom Überraschungseffekt des Gedichts und findet diese Wirkung besser, wenn sie vom Rhythmus und der Komposition ausgehe, weil sie die Vorstellungen des Lesers nicht binde und somit mehr Öffnung in der Interpretation zulasse⁴⁸⁵.

Im Gutachten der *Cumischun litterara* für *Da cler bel di* wird neben der hervorgehobenen Verstärkung des Rhythmus die thematische Gliederung der Sammlung als Neuerung wahrgenommen⁴⁸⁶. Die aufgegriffenen Themen werden sowohl mit Peers früherem Werk als mit weiteren Texten aus verschiedenen Literaturen in Zusammenhang gebracht. In der thematischen Auswahl wird einzig das letzte Kapitel *Arövs* als tendenziell nicht zeitgemäss, schwierig und negativ beurteilt: es handle sich hier um den Ausdruck von Religiosität in einer «gestrigen» Art. Zusammenfassend wird eine zurückhaltende Stärke in der Sammlung festgestellt, die in einer lockeren und doch kraftvollen Form daherkomme, welche Tradition mit einer Wahrnehmung für die Aktualität vereinige. Diese Kritiken können als zurückhaltend positive Reaktion auf die Veränderungen gelesen werden, als Bestätigung für die eingeschlagene Richtung.

4.3.3.3. Interkultureller Austausch

Bis in die 1970er-Jahre erscheinen die Editionen Peers mit Unterstützung der Societad Retorumantscha und anderer Förderinstitutionen im Selbstverlag, eine Art zu publizieren, die bekanntlich in breiten Kriesen als provisorisch und dilettantisch angesehen wird. Nach verschiedensten Erfahrungen sucht er denn auch spätestens seit der Publikation von *Sgrafits* einen verlegerischen Rückhalt – um «zu den anderssprachigen Lesern unseres Landes zu gelangen» ist dies eine Voraussetzung. In Adolf Hürlimann hat er das Glück, einen besonders an der Gegenüberstellung von bildender Kunst und Poesie interessierten Verleger zu finden. Dort erscheinen von 1962 bis 1979 verschiedene mehrsprachige Ausgaben mit Künstlerillustrationen, zuletzt die romanische Ausgabe *La terra impressa* mit 80 neuen Gedichten und verschiedenen Zeichnungen des Autors.

⁴⁸⁵ Die Beschreibung Bezzolas wurde erst ein Jahrzehnt später publiziert, doch kann eventuell davon ausgegangen werden, dass seine Beurteilung auch auf anderem Weg zum Autor gelangte.

⁴⁸⁶ Das Gutachten zeichnet Jachen Curdin Arquint, gemeinsam mit Pieder Cavigelli, Jon Sema-deni, Leza Uffer und Gion Artur Manetsch.

Geplant war eine weitere Edition mit einer Auswahl von Gedichten mit deutscher Übertragung, die jedoch wegen des Ablebens des Verlegers nicht mehr realisiert wurde (cfr. dazu die Nachlasskorrespondenz sowie oben 3.3.1.2.). 1980 gelang es Peer dann, *Refügi* in der Reihe Schweizer Autoren des Wado-Verlags unterzubringen⁴⁸⁷.

Es kann wohl davon ausgegangen werden, dass solche Verlagseditionen wichtige Visitenkarten für Andri Peers Ansehen als Schriftsteller waren. Ganz offensichtlich bemühte er sich aber auch wiederholt um eine vielfältige Medienpräsenz. In die Mitte der 1960er-Jahre fallen beispielsweise Gesprächsserien mit Schweizer Schriftstellern wie «Die *Tat* besucht» oder «Wir stellen Schweizer Schriftsteller vor» (*In Freien Stunden*), wo sich Peer prominent präsentieren kann. Auffallend dabei ist, dass auch hier der Bündner Autor, der doch seit über einem Jahrzehnt als bürgerlicher Familienvater und Mittelschullehrer in Winterthur lebt, als abenteuerlicher Exot aus den Bergen portraitiert wird. Es werden Reminiszenzen aus der Familiengeschichte angeführt, von der Bärenjagd des Urgrossvaters bis zum Verdienst des Vaters als Holzakkoordant, bevor Peers eigener Werdegang vom bereits als Kind angelernten Handlanger bis zum «führenden Repräsentanten rätoromanischen Geisteslebens» skizziert wird (Häsler 1965). Es scheint, dass in diesen Interviews Peers teilweise auch aufschlussreiche persönliche Darstellung ohne grosse redaktionelle Analyse möglichst leserorientiert aufbereitet und die Auflistung seiner Publikationen und Verdienste ungekürzt übernommen wurde (cfr. Häsler 1965 und o.A., *FS* 1966). Im Heft *fernsehen+radio* von 1972 erscheint eine ähnliche Gesamtsicht auf Peers Werk und Verdienste. Adolf Ribi bringt zwar einige vertiefende Bemerkungen ein, doch wirkt sein Artikel wie eine schwierig einzuordnende, hochgestochene Lobhudelei, in der eine persönliche Stellungnahme des Schreibenden fehlt:

Wohl bereicherte das Studium der Philologie und der Literaturen in reichem Mass den Sinn für die Eigenart und den Eigenwert der Muttersprache und schärft und weitet den Kunstverstand, vorzüglich auch für neue Formen, doch könnte man sich leicht vorstellen, dass das zu einer unkünstlerischen Intellektualisierung und gefährlichen Entfremdung gegenüber dem noch zum grössten Teil eher ländlich gebliebenen Träger der eigenen Sprache, also der gegebenen Leserschaft, führen könnte.

⁴⁸⁷ Für eine umfassendere Übersicht cfr. Peer 2003 sowie die online-Bibliographie.

Wenn Andri Peer zum verdienstvollen Erneuerer der romanischen Lyrik geworden ist, konnte das nur gelingen, weil eine ursprüngliche Leidenschaft und ein kraftvolles dichterisches Temperament – unterstützt übrigens durch erstaunlichen Fleiss – die positiven Voraussetzungen der angedeuteten Lage einschmolz und ihn die Klippen meiden liess. So führte er durch die Erneuerung der sprachlichen Ausdrucksmittel, der dichterischen Bilder und des Themenkreises die rätoromanische Lyrik auf den Stand der europäischen [...]. (Ribi, BT 5.6.1972)

Die Präsentation ist allgemein gehalten und spezifische Aspekte der Lyrik werden nicht erwähnt, vielmehr zielt Ribi auf Peers aktuelle Beiträge im Radio. Weshalb aber erscheint derselbe Artikel auch in zahlreichen Regionalzeitungen⁴⁸⁸? Auch Alfons Maissens Präsentation Peers in *Books Abroad* (1970) zeigt viele Übereinstimmung mit den kürzeren und längeren Selbstportraits im Nachlass und es stellt sich die Frage, ob Peer auch die publizierten Erläuterungen weitgehend selbst verfasst hat. Viel persönlicher gerät jedenfalls das Vorwort Maissens zum Begleitheft der Schulfunksendung über Peer von Arnold Rauch 1983. Mehr auf das lyrische Werk beziehen sich einzelne Artikel in Tessiner Periodika zur romanisch-italienischen Edition *L'Alba* 1975.

Neben diesen individuellen Auftritten müssen gerade die mehrsprachigen Gedichteditionen Peers mit synoptischer Übersetzung ins Italienische, Französische und Englische sowie die Publikation der Anthologien *Rumantscheia* (1979) und Mützenbergs *Anthologie Rhéto-romane* (1982) auch in den gesamtschweizerischen Zusammenhang der in den 1970er-Jahren fortgeführten Auseinandersetzung um Wesen, Probleme und Bedingungen einer helvetischen «Nationalliteratur» gestellt werden. Spezifische Anlässe dazu sind beispielsweise das von Pro Helvetia und dem Kanton Tessin organisierte Symposium zu den vier Literaturen der Schweiz im Jahrhundert Francesco Chiesas 1971 oder das vom SSV organisierte Symposium zu den vier Landessprachen von 1972, wo auch romanische Autoren (Candinas, Peer, Semadeni, Uffer) prominent die Anliegen der rätoromanischen Literatur darlegen können. Weiterhin macht es sich auch die *NZZ* zur Aufgabe, detailliert über die Entwicklungen in den vier Literaturen zu

⁴⁸⁸ Der gleiche Artikel erscheint gemäss den Angaben im Nachlass in einer ganzen Serie von Zeitungen, im *Thuner*, *Bieler*, *Oltener*, *Zofinger* und unter dem Titel *Andri Peer – ein Bündner Schriftsteller* im *Bündner Tagblatt* (5.8.1972) sowie in der *Basellandschaftlichen* und *Thurgauer Zeitung* und dem *Zürcher Oberländer*. Während der Beitrag in der Medienzeitschrift als Hinweis auf eine Literatursendung gelten kann, ist in weiteren Zeitungen ein konkreter Anlass dafür nicht ersichtlich.

berichten⁴⁸⁹. Ein Bedürfnis der Zeit ist es offenbar, definitiv aus den Reservatsvorstellungen der geistigen Landesverteidigung auszubrechen und zeitgenössische Konzepte zur Erfassung der helvetischen Kulturendiversität in ihren verschiedenen Ausdrucksformen zu finden. Eines der aufgegriffenen Konzepte ist der 1970 von Jean Starobinski in Bezug auf das Verhältnis der *littérature romande* zur französischen Literatur geprägte Begriff «décalage fécond». Wie bereits Eliot 1948 behauptet Starobinski, Unterschiede aller Art erzeugten eine Spannung, die in kultureller Bereicherung fruchtbar werden könne⁴⁹⁰. In einer Übertragung des Konzepts auf die vier Literaturen der Schweiz fragen die Schweizer Schriftsteller nach den Bedingungen für eine «Fruchtbarmachung» der kulturellen Unterschiede im Land:

Gottfried Bohnenblust nannte es «kontrapunktisches Denken». Dazu braucht es freilich Offenheit, Aufgeschlossenheit, wechselseitige Information. Die Bereitschaft ist zweifellos da, aber sie realisiert sich noch nicht, denn die Indifferenz lässt sich offenbar nur mühsam abbauen. Entscheidend ist jetzt die Frage: Werden wir genug Phantasie haben, innere Freiheit auch, um hinter der verwalteten Schweiz wieder jenes Land zu erkennen, das in aller Kleinheit gerade in seiner Literatur ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten ist? (o.A., NZZ 17.11.1972)

Von den allgemeinen Bemühungen dieser Jahre um Austausch und Verständnis zwischen den Literaturen zeugen auch Publikationen wie die von Egon Ammann und Eugen Faes 1978 herausgegebene Aufsatzsammlung *Literatur aus der Schweiz. Texte und Materialien* sowie die Anthologie von Bernd Jentzsch *Schweizer Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts* von 1977. Wie die Rezensionensammlung im Nachlass zeigt, stösst auch die Anthologie *Rumantscheia* auf grosses Interesse. Dank seinem vielseitigen Engagement auch in diesen Publikationen, war Peer mit seinem professionellen Beziehungsnetz besser als andere Autoren in der Lage, den Konsens der Zeit zu nutzen, die Forderungen nach einem übersprachlichen Austausch zu unterstützen und umzusetzen. Wie aus den verschiedenen Rezensionen seiner Werke hervorgeht, ist Andri Peer denn auch besonders als

⁴⁸⁹ Cfr. Wermelinger, *Die Literatur der Schweiz und ihr Beitrag an das Ausland*, 16.6.1971 sowie vg., *Die vier Literaturen der Schweiz*, 17.11.1972.

⁴⁹⁰ «Un écart, malgré tout, persiste. Je le crois fécond, comme tout écart. Car toute différence appelle une réaction: il faut ou l'abolir, ou l'exalter, et dans l'un et l'autre cas il faut se mettre résolument à l'ouvrage.» (Starobinski 1970:20).

Kulturvermittler bekannt und eröffnet durch seine Bemühungen seiner Leserschaft durchaus den Zugang zu anderen Kulturräumen:

Eine zwar schmerzlich empfundene und doch nur um so fruchtbarere Spannung zwischen dem Rätoromanischen seiner eigentlichen Heimat und dem «Alemannischen» seiner jetzigen Umgebung prägt das Schaffen von Andri Peer. Als Schriftsteller, der sich nicht nur wechselweise zweier Sprachen bedient, sondern der auch souverän die verschiedensten literarischen Gattungen beherrscht, wie als Wissenschaftler, der sich, einer von wenigen, temperamentvoll für die lebendige Bewahrung der «Alpensprache» einsetzt, wird er zum Mittler zwischen zwei sich scheinbar nahen und doch im Grunde genommen so fremden Welten. Und wem das Rätoromanische – nicht nur als Sprache, sondern in einem weiteren Sinne auch als geistig-kultureller Bereich – bisher nur als etwas Exotisches, Archaisches, allenfalls «Nostalgisches» erschien, dem vermag es durch solchen Mittlerdienst plötzlich zum vertrauten Teil einer in solchen Gegensätzen vielfältigen Heimat zu werden. (Kraft 1975)

Diese Würdigung Peers als Vermittler zwischen den Kulturen ist einer Rezension der deutschsprachigen Erzählungen *Jener Nachmittag in Poschiavo* entnommen, in dem er sich insbesondere im ersten, vom Rezensenten als autobiographisch gelesenen Text *Sonnenwende* über das Schreiben in verschiedenen Kulturräumen äussert. Peers Vermittlungsbemühungen zwischen verschiedenen Kulturkreisen gehen gelegentlich auch über die Schweizergrenze hinaus. Ein bemerkenswerter Versuch der Anknüpfung zwischen den rätoromanischen Minderheiten ist etwa die Lyrikanthologie *Raetia '70* – mit Gedichten von Bündner Dichterinnen und Dichtern aus zwei Generationen in friaulischer und italienischer Übertragung –, die in der Folge früherer Begegnungen und vor allem des Bündnerromanischen Engagements zur Bewältigung der friaulischen Erdbebenkatastrophe 1978 erscheint⁴⁹¹. Auch diese Produktion wird in der *NZZ*

⁴⁹¹ Gemäss den Einführungen des friaulischen Herausgebers hatten seit 1955 verschiedene Begegnungen zwischen den beiden Kulturgemeinschaften stattgefunden. Am 10.9.1977 war dann, als Beitrag zum Wiederaufbau, eine von der Lia Rumantscha gestiftete Schule eingeweiht worden. Diesem Tag ist die mit Unterstützung des P.E.N. Club der italienischen und rätoromanischen Schweiz, dem Kulturklub Vulfenie von Locarno und Lugano und dem Kulturklub Aquilée von Udine publizierte Anthologie gewidmet (*Raetia '70*, 1978:6-13). Unmittelbar nach dem Erdbeben, und dieser Publikation vorausgegangen, war im Jahr 1977 *L'orculat*, eine Sammlung friaulischer Gedichte mit Übersetzungen ins Italienische, Rätoromanische (durch Hendri Spescha und Andri Peer), Französische, Deutsche und Englische. Der Erlös aus der von Lia Rumantscha,

mit einer Präsentation bedacht, die dann Anlass gibt, kurz auf die Neuerscheinungen von Clo Duri Bezzola, *Our per la romma*, und Andri Peer, *La terra impressa*, einzugehen. Der Korrespondent für die Südschweiz Max Wermelinger würdigt insbesondere Peers sprachlich-kulturelle Bemühungen und findet, wie frühere Kritiker, diejenigen Gedichte besonders lesenswert, welche eine «schlichte Aussage» mit einer kunstfertigen aber unpräntiösen Form verbinden:

[Andri Peer] ist vom Namen, vom Wesen und von der Produktion her der weitaus bekannteste Vermittler rätoromanischen Schrifttums, ein Wortbeherrscher und Wortadaptor, ohne den wir alle bedeutend weniger von der Rätoromania wüssten. Sein Merkmal ist die eruptive Fülle von Gedanken, Formen, Versuchen, die selbstverständlich nicht alle gleichwertig sind, aber für die ununterbrochene Anstrengung zeugen, für jede Situation, jede Stimmung einen romanischen Ausdruck bei der Hand zu haben, das Romanische somit nie als Sonntagssprache zu behandeln und dadurch in einen pathetischen Schattenbereich zu verbannen. [...] Die Rückfindung zu schlichten Aussagen, zu Reimansätzen ohne Klingklang, zu einer schönen Strenge im Satzgefüge, machen einzelne «Poesias» besonders lesenswert. (Wermelinger 1979)

Die hier vor allem aus der Presse der Deutschschweiz zusammengestellte Dokumentation zeigt vielfältige Reaktionen auch auf Andri Peers dichterisches Schaffen, die es erlauben, der Frage nachzugehen, ob sich sein der ersten zweisprachigen Auflage mit auf den Weg gegebenen Wunsch «als «moderner» romanischer Dichter einmal ein Publikum anzusprechen, das fähig wäre, poetische Qualitäten zu erkennen, wo solche vorhanden sind» (cfr. cit. eingangs Kapitel), erfüllen konnte: In Bezug auf die publizierte Rezeption kann wohl davon ausgegangen werden, dass Peer auch ausserhalb der Rätoromania die meisten Rezensenten, die sich eingehender mit seinem lyrischen Werk auseinander gesetzt haben, persönlich gekannt hat. Wie die abgelehnte Rezension Siebenmann beispielhaft zeigt, kann deshalb auch in diesem erweiterten Umfeld kaum von einer unabhängigen und spontanen Auseinandersetzung mit dem Text ausgegangen werden. Eine Lektüre der Gedichte nur über die Übersetzung und ohne die Möglichkeit, intertextuelle und kontextuelle Bezüge einzubeziehen, scheint weniger reizvoll und ansprechend als die Lektüre der Originalge-

dichte. Auch aus einer rezeptionsästhetischen Sicht wird die Übersetzung als Reproduktion gesehen, die dem Kunstwerk nur partiell gerecht werden könne (cfr. dazu Jauss 1982:743). Dies mag mit ein Grund sein, dass auch die zweisprachigen Gedichteditionen Peers nur vereinzelt eine generellere Auseinandersetzung mit den Texten zu ermöglichen scheinen, meistens wird gerade das Spezielle der «alten Alpsprache» und ihrer Kulturgeschichte hervorgehoben, eine Rezeptionsweise, die Peer durch seine Selbstdarstellung oft unterstützt. Im Vergleich auch mit den zahlreichen Rezensionen und Lesungen, welche das Erscheinen des Erzählungsbands *Jener Nachmittag in Poschiavo* 1974 begleiten (cfr. Rezensionsdossier im Nachlass), zeigt sich die allgemeine Schwierigkeit der Lyrik, ein grösseres Publikum anzusprechen. Jedenfalls kann aus verschiedenen Reaktionen geschlossen werden, dass Peer, trotz dem beachtlichen Aufwand für eine Medienpräsenz, gerade für seine Lyrik nicht jene Beachtung erhielt, die er sich erhofft hatte. Wie auch die Herausgeberin Dorothea Haug bestätigt, bleibt es um *Refügi* 1980, eine essentielle Auswahl der späten Dichtung für ein deutschsprachiges Publikum, ausserhalb der Rätoromania vollends still.

In seinem rückblickenden Aufsatz zur Übersetzung stellt Peer fest, dass die anderssprachigen Schweizer sich zwar sehr interessiert an der romanischen Sprache und Kultur zeigten, doch sei dieses Interesse nicht unbedingt von den notwendigen Kenntnissen begleitet:

I nu dà forsà gnanc'ün scriptur rumantsch chi nu less gugent gnir let dals Grischuns d'otra tschantscha ed impustüt dals Confederats giò'l Tessin, dals Romands e dals dinamics Svizzers tudais-chs chi muossan tant interess (plü o main bain infuormà) per nossa lingua (scha pussibel, chattna «be amo üna») e per nossa cultura. (Peer III, 1983:193)

Auch Peer scheint also davon auszugehen, dass das übersetzte Gedicht zusätzlicher Informationen bedürfe, um von einer anderssprachigen Leserschaft in einer dem Text gerecht werdenden Weise gelesen zu werden. Dies kann so ausgelegt werden, dass die *intentio operis* gemäss Ecos Darlegungen in *I limiti dell'interpretazione*, in der literarischen Übersetzung nur ungenügend zum Tragen kommt. Nach dem über zwanzigjährigen Ausloten Andri Peers aller Möglichkeiten der sprachübergreifenden Literaturvermittlung scheint dies doch eine ernüchternde Einsicht.

4.3.4. Irritation und Anerkennung der Reifejahre

Was sein lyrisches Schaffen allgemein anbelangt, hat sich Peer, ausser mit *Sgrafits*, mit seinen neuen Gedichten stets vorerst an ein romanischsprachiges Publikum gewendet, um erst im Nachhinein mit einer engeren Auswahl an ein anderssprachiges Publikum heranzutreten⁴⁹². In gewissen Kreisen der Rätoromania werden die früheren Vorurteile gegen moderne und intellektuelle Literatur bis in die 1970er-Jahre gepflegt. Peer selbst zitiert beispielsweise Selina Chönz, die sich überzeugt zeigt, man müsse die romanische Leserschaft nicht über den Intellekt sondern über das Gefühl ansprechen:

Wenn wir heutzutage zuviel Zeitgenössisches, künstlerisch Modernes in unsere Texte einfließen lassen – etwa wissenschaftliche oder religiöse Themen –, wer liest uns dann noch? Schwierige, spezialistische, philosophisch angereicherte Texte erreichen bei uns höchstens noch die Gehirne einiger Intellektueller oder intellektuell sein wollender Leser. Ich glaube, dass wir darauf aus sein sollten, das Herz, das romanische Herz zu rühren. (S. Chönz, cit. in: Peer III, 1978/2011:215)

Auch werden einzelne Rezensenten und Leserbriefschreiber nicht müde, gebetsmühlenartig die Unverständlichkeit moderner Lyrik allgemein und die Abgehobenheit von Peers Gedichten im Speziellen zu wiederholen, wie beispielsweise in der Präsentation der *Annalas* der SRR von 1974 mit der Sammlung *Il chomp sulvadi*:

Sto cha poesias liricas nu stögljan o nu vögljan gnanca esser inclettas, mo vögljan be sfladar alch chi nu's po dir e chi ravascha plü tanter las lingias co süllas lingias, alch chi's po incleger be culla logica dal cour, per discuorrer cun Blaise Pascal. (Stupan 1975)

Trotz dieser Aussage beschäftigt sich der skeptische Schriftsteller Victor Stupan wiederholt und eingehend mit Peers Dichtung und schreibt sogar die Rezension zum Band *La terra impromissa* für den *Fögl Ladin*⁴⁹³. In seiner Einführung von 1980 wiederholt Stupan vorerst, Peer verberge in seinen Versen die Aussage und dies sei wohl der Grund dafür, weshalb viele Leser sie kopfschüttelnd weglegten.

⁴⁹² Cfr. z.B. *L'Alba*, 1975, *Furnatsch*, 1977 oder *Vainchot poesias*, 1977 sowie *Eu nun ha oter*, 1979.

⁴⁹³ Cfr. dazu den Brief Bierts, cit. 4.2.1.3. Stupan war auch Mitglied der *Cumischium litterara*, die die Sammlung beurteilt, cfr. unten.

Anschliessend nimmt er gerade diese Schwierigkeit zum Thema der Präsentation: In seiner Anweisung zur Lektüre unterteilt er die Gedichte in drei Kategorien der Zugänglichkeit, völlig verständliche Gedichte, solche, die sich erst mit der Zeit der Lektüre öffneten und schliesslich solche, die mit einem dichten Schleier bedeckt seien, der nur mit Mühe einen Blick darunter erlaube. Doch, obwohl Gedichte von dieser letzten Kategorie nicht rational erklärbar seien, würden sie den Leser, wenn er sich darum bemühe, wohltuend berühren. Wie Stupan abschliessend erklärt, sei sein Interpretationsversuch als Aufforderung an den Leser zu verstehen, die Gedichte Peers nochmals aufzunehmen, damit sie zu ihm sprechen könnten (cfr. Stupan 1980). Zwanzig Jahre nach den grossen Auseinandersetzungen um den Anspruch an eine klare und durchsichtige Dichtung wird das Thema hier gewissermassen nochmals aufgerollt und dann in «wohlwollendem» Sinn abgeschlossen (Ib.). Nur einzelne Leser insistieren weiterhin auf der Unverständlichkeit von Peers Texten. Die Befremdung angesichts neuer literarischer Formen der 1950-er Jahre wird Jahrzehnte später sogar zu politischen Zwecken in populistischen Antiintellektualismus uminterpretiert:

Sch'els [ils scriptuors] perdan il contact cun il pövel ch'els vöglian descri-ver, perdan els la forza d'expressiun. Lur elavurats sun be amo ün bi-lantschar cun plets ed ün inventar novvs. Per exaimpel Andri Peer. El scrivaiva in üna bella lingua rumantscha. Cun as tratgnair giò la Bassa (eu presum que) ha el pers sia lingua. Eu nun incleg plü che ch'el voul dir cur ch'el scriva rumantsch. (Cuonz 1978)

Obwohl die spätere Dichtung Peers generell als weniger schwierig wahrgenommen wird, behauptet Gion Cuonz in seiner Polemik, Peers einstmals schöne romanische Sprache sei wahrscheinlich durch seinen Aufenthalt im Unterland verloren gegangen, und er äussere sich nunmehr völlig unverständlich. Doch Peers dichterischer, und wohl auch sein persönlicher Anspruch, scheinen weiterhin gelegentlich auch Personen zu irritieren, die mit dem Literaturbetrieb enger verbunden sind: Schriftlich überliefert ist dies jedoch nur punktuell, wie in dem erstmals 1993 in der Gesamtausgabe publizierten Gelegenheitsgedicht *A Luisa* des für seine Polemik bekannten Artur Caflisch (1893-1971). Die mit 1968 datierten Zeilen sind der viel jüngeren Dichterfreundin Luisa Famos gewidmet, die Caflisch dazu auffordert, wegen ein paar kritischer Worte nicht gleich beleidigt zu sein. Als negatives Beispiel verweist er auf Andri Peers unverbesserlichen Ehrgeiz und vielleicht auf dessen

Unwillen gegenüber Kritik⁴⁹⁴. Auch in den Kommentaren des emeritierten Romanistikprofessors Reto R. Bezzola lässt sich, trotz der Peer für seine Dichtung zugesprochenen Wichtigkeit für die Entwicklung der romanischen Literatur, eine unübersehbare Irritation ausmachen. Wie für *Da cler bel di* wiederholt Reto R. Bezzola auch in Bezug auf die letzte in seiner Literaturgeschichte kommentierten Sammlung *Il chomp sulvadi*, dass diejenigen Gedichte «poetisch tiefgründiger» seien, in denen Peer zugunsten einer einfachen und direkten Aussage auf seine metaphorische Phantasie verzichte (cfr. 1979:693). Nirgends versucht Bezzola beispielsweise, die mehrfach hervorgehobenen Metaphern zu interpretieren oder zu kontextualisieren oder die Funktion des dialektalen und archaischen Vokabulars zu hinterfragen, vielmehr erweckt er den Eindruck, die Gedichte müssten bestimmten Erwartungen entsprechen. Diese Äusserungen zu Peers Gedichten durch den Romanistikprofessor könnten in gewissem Sinn mit Ecos Worten als «interpretazione come imposizione della *intentio lectoris*» bezeichnet werden (Eco 1995:22).

Neben diesen Misstönen kann Peer jedoch regelmässig respektvolle Würdigungen und die Anerkennung für ein vielfältiges Werk entgegennehmen. Constant Könz, der Peers Produktion durch die Jahrzehnte begleitet, ist einer der wenigen Rezensenten Peers, der nicht selber zu den Schriftstellern gehört. Vielleicht gerade aus diesem Grund findet er zu den Gedichten immer wieder einen nonkonformistischen Zugang, wie beispielsweise in seiner Rezension zur Sammlung *Clerais* von 1963, wo er die Wirkung der drei Ebenen Laute, Worte und Syntax nacheinander analysiert. Immer wieder äussert er seine Dankbarkeit und Begeisterung über Peers genaues Auge, seine Kreativität und seine Sprachkunst:

Chi as ris-cha da tour il svoul cun Andri Peer, da far ils viadis cun el tras champognas e citads, minchatant eir excursiuns da l'orma in temp e spazi? Id es ün plaschair e giodimaint da's laschar portar da sias uondas legiand sias poesias novas. [...] I nun es mai simpla descripziun, adüna creaziun. Il muond es fat da nouv cun plets chi scongüran purtrets e sentimaints da vaira vita e gagliarda realtä. La penna magica d'ün striun chi vezza quai ch'el guarda, tocca sül viv quai ch'el disch, challa cun duos plets quai ch'el mira, ans nudrischa cul sentimaint ch'el ans regala. Chi chi nu po viver da pan sulet ch'el legia! (C. Könz 1970)

⁴⁹⁴ Cfr. *Otras rimas d'ocasion*, Zuoz, 1931-1970, in: Caflisch 1993:326. Vom vielseitigen Schriftsteller Artur Caflisch sind uns leider keine detaillierteren Kritiken zu Peers Lyrik bekannt.

In seiner Präsentation von *Il chomp sulvadi* führt Könz die Metapher des Wildackers weiter, verweist auf die verborgenen Schätze der unpräntiös auftretenden Sammlung, die er mit dem Wildwuchs an Heilpflanzen für Körper und Geist vergleicht, die in einem kultivierten Acker eben nicht gediehen (cfr. C. Könz 1975). Wie Constant Könz verfolgen einige Rezensenten seiner Generation, Jon Pult und Vic Hendry etwa, aufmerksam und interessiert die weitere Produktion Peers. In seiner Präsentation von *Il chomp sulvadi* 1975 hält Pult beispielsweise fest, Peers Gedichte seien über die Jahre zurückhaltender und konzentrierter geworden, und hätten doch ihre Luftigkeit und Musikalität nicht eingebüsst, «Sia poesia es dvantada cul ir dals ons plü retgnüda e concentrada ed es tantüna restada ariusa, d'ün singular inchant musical.» (J. Pult 1975). In der Korrespondenz finden sich auch private Reaktionen auf neue Gedichte, wie Armon Plantas poetisches Kompliment, das angesichts der ideologischen Differenzen zwischen den beiden Dichtern wohl nicht ganz selbstverständlich war:

Char Andri,
Tia terra impromissa
es stachida plaina
da früts tais e misterius
ch'eu am lasch gustar
m'inclinond in modestia
davant ün spiert plü grond
dasper ma via.

(Peer SLA, B-2-PLA, 16.6.1979)

Die Rezeption von Peers Gedichten in den 1970er-Jahren ist jedoch vor allem durch den Austausch mit einer jüngeren Generation geprägt. Die 1978 erstmals publizierte, aus den *Novas litteraras* hervorgegangene Zeitschrift *Litteratura* kann als Zeichen für den Beginn einer neuen Ära des romanischen Schriftstellervereins USR gelten. Die ersten drei Redaktoren der Zeitschrift Clo Duri Bezzola, Iso Camartin und Felix Giger legen hier ein frisches Engagement an den Tag und beziehen ihre Themen in die Literaturdiskussion ein, ohne die ältere Generation abzuschrecken. Neben der Diskussion eines gesetzten Themas wird in der Zeitschrift auch der Besprechung von Neuerscheinungen viel Raum eingeräumt. Andri Peer, Präsident der USR von 1973-1976, ist erstaunlicherweise auf diesem neuen Forum kaum präsent, obwohl das Thema des ersten Hefts *Poet e criticist* beispielsweise eines seiner wichtigen Anliegen aufnimmt. Allerdings ist er in

diesen Jahren in verschiedensten Gremien engagiert. Wegen seiner zahlreichen Funktionen in Schriftstellerverbänden und Kulturgremien führt für die jüngeren Autoren kaum ein Weg an dem zunehmend von Krankheiten gezeichneten Peer vorbei⁴⁹⁵. Auch einer Auseinandersetzung mit seinem Werk müssen sich literarisch interessierte Kulturschaffende stellen.

Aus der von Bernard Cathomas verfassten Kurzpräsentation von *Il chomp sulvadi* für die *Gasetta Romontscha* lässt sich ersehen, dass sich die Parameter verändern, dass beispielsweise von Lyrik Zeitkritik verlangt wird. Der auch politisch tätige Cathomas äussert nämlich, Peer gehe die Einfühlung und das Engagement für die Probleme der Aktualität ab, der Reinheit seiner Gedichte fehlten die Disharmonien der modernen Welt und man könne sich fragen, ob eine solche Lyrik noch zeigemäss sei:

Legend quellas poesias, sedamond'ins denton tuttina mintgaton, schebein ina lirica aschi pura e harmonionta seigi aunc verdeivla (e valeivla) el mund ded oz ch'ei plein disharmonias e disproporziuns. Senza engaschament e sensori per la problematica dil mund actual scaffescha il poet Peer in mund magari fictiv, el qual il malesser modern ei ton sco scungi-raus. (Cathomas 1975)

Nachdem Peer also jahrzehntelang bei der älteren Generation als zu modern und gewagt-unruhig gegolten hatte, gerade weil er auch Widersprüche und Spannungen in seinen Gedichten thematisierte, gerät er nun unverhofft bei der jüngeren in die Kategorie des allzu harmonischen, altertümlichen Klassizismus. Da lässt ein an die Gleichaltrigen gerichtetes Gedicht aus ebendieser Sammlung aufhorchen, welches dazu aufruft, sich zu äussern, die Zeit werde knapp. Bald würden solche nachkommen, die die Ich-Generation nicht mehr verstehen würden, oder dann anders, denn sie hätten einen anderen Zugang zu den Menschen und zu ihren Texten:

⁴⁹⁵ 1978 schreiben die Herausgeber der erwähnten Anthologie *Raetia '70* beispielsweise in Peers Kurzpräsentation: «È l'attuale presidente degli scrittori romanci e del Centro PEN della Svizzera italiana e retoromancia, vicepresidente della Commissione svizzera per l'UNESCO e della Quarta Lingua [...], membro della Commissione per i programmi radiofonici svizzeri» (1978:17).

Als contemporans (Peer 1975/2003:267-268)

Nu tartagnarai,
cha'l temp ais s-chars
per nus contemporans.

Dat tröv, fat segn!
Davo gnaran da quels
chi nu'ns inclegian plü.
E schi'ns inclegian,
schi cun lur clavs
chi han ün'otra barba.

Relativiert Peer in diesen Zeilen die Hoffnungen, die er in den 1950er-Jahren in die Nachwelt projiziert hatte? Dieser Appell an die Zeitgenossen wird jedenfalls von seiner Aufgeschlossenheit gegenüber der literarischen Produktion jüngerer Autoren ergänzt, die er fördert und herausfordert. Der Briefaustausch mit Clo Duri Bezzola beispielsweise zeigt eine solche vorsichtige, generationenübergreifende Kontaktnahme⁴⁹⁶. Nach einem *éclat* wegen öffentlicher Beleidigung wird die *Cumischium litterara* der USSR neu zusammengesetzt und Clo Duri Bezzola verfasst das Gutachten für *Il chomp sulvadi* des damaligen Vereinspräsidenten Peer⁴⁹⁷. Nach einer allgemeinen Inhaltsbeschreibung und einem Verweis auf die durch dessen ausgeprägten Gesichtssinn erzeugte Bildhaftigkeit stellt das Gutachten die Kommunikation als wahre Aufgabe des Gedichts heraus:

Andri Peer pittüra sias poesias in möd impressiunistic, minchatant fin als limits, là cur cha la poesia ris-cha da bandunar sia vaira lezcha sco mez da comunicaziun tanter scriptur e lectur, per fuormar in sai e per sai sves-sa ün idil artistic chi promova pro'l lectur ün vöd litteraric accompagnà da sentimaints d'aigna insufficienza. [...] El inchamina vias novas per chattar novas structurass chi güdan al rumantsch ed als Rumantschs a re-far üna granda part da quai chi'd ais gnü manchanta ans a la lunga: la lingua sco provocaziun. (Peer SLA, D-2-b, Gutachten zu *Il chomp sulvadi*, 1975)

⁴⁹⁶ Auch Alberto Nessi berichtet von Peers Einladung an öffentliche Veranstaltungen und seine Unterstützung der jüngeren Autoren im Rahmen der italienisch-romanischen Sektion des P.E.N.-Club.

⁴⁹⁷ Zu Entwicklung und Auseinandersetzungen in der USSR cfr. die Chronik in *Litteratura* 20. Als Jurymitglieder zeichnen Victor Stupan, Leza Uffer, Gion Artur Manetsch und Gieri Menzli.

Die poetischen Momentaufnahmen scheinen die *Cumischium* nicht wirklich zu begeistern, offenbar scheint ihr ein Bezug zu einem Gegenüber oder zur Gesellschaft zu fehlen. Was allerdings mit der «von Gefühlen eigener Unzulänglichkeit begleiteten literarischen Leere» gemeint sein könnte, ist nicht nachzuvollziehen. Vielleicht fühlt sich der Leser nicht nur von den in sich geschlossenen Bildern sondern auch durch die manchmal anspruchsvolle Sprache ausgeschlossen. Doch zum Abschluss wird gerade Peers Verwendung der «Sprache als Provokation» als positiv hervorgehoben, die in ihrer Erneuerung den Romanen helfe, jahrelang Vernachlässigtes wieder gut zu machen. Auch diese Feststellung scheint widersprüchlich, war doch gerade Peer selber einer der aktivsten Schriftsteller und Akteure in eben dieser Kulturwelt. Peer jedenfalls bedankt sich ausgesprochen höflich, offenbar auch um die Diskussionen innerhalb der USR endgültig zu beruhigen, für das Gutachten und den zugesprochenen Preis: «Il premi ch'els m'han attribui per *Il chomp sulvadi* (Poesias) am renda superbi e grat. Id ais cuffortant da gnir arcugnuschü da seis collegas.» (Peer SLA, B-3-CUML, 27.3.1976). Das willkommene Preisgeld wolle er für die Edition verwenden.

Drei Jahre später lektoriert Peer Clo Duri Bezzolas Gedichte für die Sammlung *Our per la romma* und schickt sie mit einem positiven Bescheid zurück, er findet Ähnlichkeiten mit seinen eigenen Arbeiten in den Bildern und in der Gesellschaftskritik. Indem Peer feststellt, er selbst sei vielleicht revolutionärer als es den Anschein erwecke, scheint er sich indirekt auf Cathomas Kritik zu beziehen. Vergleicht man die Briefe an Bezzola mit denen an andere Autoren, fällt zudem eine Zurückhaltung auf, die Peer gegenüber Schriftstellern seiner eigenen Generation nicht übt⁴⁹⁸:

Eu vez propcha cha nus eschan paraints in plüs trats da nossa poesia, illas imaginas, illa concisiun dal vers ed eir in ün cuntgnair satiric vers la società e'l stadi ingio ch'eu, plü vegl co El, sun forse plü revolucionari co quai chi para. Eu n'ha let cul rispli, sco adüna, e suvent n'haja scrit «buna», «bella», «stupenda», natüral eir fat ün pèr segns da dumonda, sco adüna cur cha nus legiain vers d'ün collega – mo in general lessa dir ch'El ha fat bain da raccogliu *uossa* quistas poesias ed entrar uschè in trais-cha cun nusoters chi'ns exponin mincha pèr ons. (Bezzola SLA, in Peer 1979/2011:360f.)

⁴⁹⁸ Cfr. z.B. den Briefwechsel zu *Rumantscheia* mit Selina Chönz und Duri Gaudenz.

Indem Peer seine Bemerkungen zu den Gedichten Bezzolas erläutert, versucht er gleichzeitig, diesen für seine eigene Arbeitsweise und für weitere Aspekte seiner Dichtung zu sensibilisieren. Die kommentierten Gedichte Bezzolas liegen uns nicht vor, der Brief Peers kann jedenfalls als Ermutigung aufgefasst werden. Er weist den Jüngeren darauf hin, zu publizieren bedeute sich zu exponieren und vermittelt durch seine Zeilen den Eindruck einer rituellen Aufnahme in einen kollegialen Verband. Clo Duri Bezzola seinerseits verdankt wenige Monate später den zugestellten Band *La terra impromissa*, indem er ebenfalls die Ähnlichkeiten hervorhebt und betont, das Buch berühre und erfreue ihn. Auffällig ist vor allem seine Bemerkung, dies sei ein «Buch, das man brauchen» könne, das an Enzensbergers oben erwähnte Feststellung oder Provokation anzuknüpfen scheint, Gedichte müssten, wie Werkzeuge, brauchbar sein⁴⁹⁹:

Fich stimats sar Andri e duonn'Erica,
 cun fich grond plaschair n'haja survgni *La terra impromissa*, ün cudesch
 chi metta terms, fa dumondas, am comova e'm daletta, ün cudesch per
 dovrar, ün cudesch chi'm fa spejel. Eir eu vez üna tscherta parantella i'l
 möd d'exprimer nossas experienzas persunalas. Quist metter a
 dispusiziun l'aigna fiduzcha al lectur muossa e cumprova l'autenticità da
 l'inter'ouvra. Eu am saint da chasa in quella, grazcha fich! (Peer B-2-
 BEZCD, in Peer 1979/2011:361)

Im Herbst folgt Clo Duri Bezzolas Rezension von Peers umfangreicher und aufwendiger Sammlung *La terra impromissa* in der Zeitschrift *Litteratura*. Hier wird unter anderem hervorgehoben, dass Peer in dieser Sammlung persönlicher werde und somit auch authentischer, die Wahrhaftigkeit der Gefühle, welche Dichter und Leser beschäftigten, liessen die meisten dieser Gedichte gelingen. Wie bereits in seinem Brief führt Bezzola ähnliche Kriterien wie Cathomas an: Für eine Bewertung der Gedichte zählen das Persönliche, das von der «Ich»-Dichtung abgeleitet wird, und der Ausdruck authentischer Gefühle, welche unmittelbar auf den realen Autor bezogen werden. Der sprachlich-formelle Ausdruck dieser künstlerisch geformten Kommunikationsweise hingegen wird nicht angesprochen, er scheint in Bezzolas Leseweise für das «Gelingen» der Dichtung nicht wichtig:

⁴⁹⁹ Cfr. Enzensberger 1969:147-148 sowie oben, 3.1.2.2.

La *Terra impromissa* ha schminui il respet per la natüra e drivi a l'autur la pussibilità da metter a dispusiziun l'aigna experienza, da s'exprimer sur da la chosa sco *sia* chosa, dad esser toc persunalmaing e furnir cun quai al lectur üna prova da l'autenticità da si'ouvra. La vardavlezza invers sentimaints chi occupan autuors sco lectuors lascha gratiar la gronda part da quista nouva collecziun da lirica rumantscha. (C.D. Bezzola 1979, in Peer 2011:453)

Bei der Strukturierung der Gedichte stellt Clo Duri Bezzola einen wiederholten Schluss in Frageform fest, die ihm den Eindruck vermittle, der Autor fürchte ohne Grund, nicht recht verstanden zu werden. Peer sei in seinen neuen Gedichten sinnlicher, sensibler und deshalb auch verletzlicher (ib., 1979:183). Als Gutachten für die neue Sammlung der nochmals angegangenen *Cumischium litterara* erhält Peer diese Rezension und einen weiteren, sehr willkommenen Publikationsbeitrag⁵⁰⁰. Welchen Stellenwert Peer den teils wenig qualifizierten und nicht immer verständlichen Bemerkungen beimisst, ist nicht überliefert. Die allfälligen Schwierigkeiten einer Textanalyse umschiffte C.D. Bezzola beispielsweise bequem mit der Aussage, es sei nicht möglich, das «Geheimnisvolle» der Gedichte mit anderen Worten zu umschreiben, oder man würde dabei das ganze Werk zerstören. Das Gedicht nähre sich vor allem aus den Werten, die nicht rational erklärt werden könnten:

La lingua dad Andri Peer dvainta svesta misteri, provochescha malinletta, sch'ün prova da tilla declarar cun oters plets sco quels scrits, üna lingua chi savura, chi respira, chi viva. Vulair scuvrir seis misteri, less dir annular l'inter'ouvra, dir cha tuot quai nun es vaira, e cun quai as privesa a la poesia da sia vair'existenza chi po be esser garantida sch'ella po as nudrir impustüt da quellas valuors chi nu's laschan declarar in möd razional. (C.D. Bezzola 1979, in Peer 2011:453)

Bei der Durchsicht dieser Kritiken aus den Kreisen der USR fällt auf, dass sich die Argumentation der Rezensenten den veränderten Ansprüchen der Literaturkritik und der Zeit anpassen, beispielsweise wird die Lesererwartung explizit in die Gutachten integriert. Es wird gefordert, das Gedicht müsse eine kommunikative Aufgabe erfüllen und solle nicht zum Selbstzweck werden. Obwohl das

⁵⁰⁰ In seinen Briefen beziffert Peer die Kosten von *Il chomp sulvadi* in einer Auflage von 1000 Exemplaren mit 2700.- CHF, diejenigen von *La terra impromissa* mit 8300.- CHF. Cfr. dazu den in Peer 2011:360ff. abgedruckten Briefwechsel von 1979 mit der Lia Rumantscha.

Urteil grundsätzlich positiv ausfällt, zeichnen sich die jüngeren Kritiker jedoch nicht durch fachliche Gewandtheit aus. Es ist vielmehr augenfällig, dass diese jüngeren Kommissionen kaum über ein kritisches Instrumentarium zu verfügen scheinen, um einem versierten Literaten wie Peer und seinem Spätwerk auch nur ansatzweise gerecht zu werden⁵⁰¹. Sie erwähnen weder die vorgängige Dichtung noch die allgemeine kulturelle Aktivität der früheren Jahrzehnte und betrachten die neu erscheinenden Sammlungen ohne einen Zusammenhang mit dem Gesamtwerk des Autors oder dessen kulturhistorischen Hintergrund.

Angesichts anderer Kritiken, beispielsweise Camartin 1970, in denen ähnlich vorgegangen wird, kann durchaus davon ausgegangen werden, dass sich diese jüngere Generation der traditionellen Literaturanalyse bewusst verweigert. Im Gegensatz zu Camartin, der seine damaligen, ersten Lektüren später ergänzt⁵⁰², entgehen jüngeren Kritikern Peers durch diese Verweigerung wichtige Aspekte seiner Dichtung, wie der intertextuelle Dialog, sein jahrzehntelanges Ringen um einen zeitgemässen, poetischen Ausdruck und sein Versuch einer Anknüpfung von Tradition und Moderne. Bezogen auf Umberto Ecos Kategorien und Überlegungen können auch die Interpretationen dieser Generation als Beispiel für vorgefasste, leserbezogene Vorstellungen dienen, die dem Werk aufgenötigt werden. Veranschaulicht wird hier zudem das Risiko einer auf Grund des fehlenden kritischen Instrumentariums orientierungslosen Lektüre⁵⁰³. Das Gedicht *Als contemporans* kann in diesem Sinn als Hilferuf des Autors an diejenigen Leser verstanden werden, die von den Bezugspunkten seiner Dichtung eine adäquatere Vorstellung haben. Andererseits lassen Peers Äusserungen durchblicken, dass ihm an einer positiven Rezeption seitens der jüngeren Schriftsteller und Leser viel gelegen ist. Im Vergleich von *Il chomp sulvadi* und *La terra impromissa* lässt sich gerade in Bezug auf das persönliche Engagement eine deutliche und von Biert bereits 1974 vorweggenommene Veränderung feststellen

⁵⁰¹ Für die *Cumischün* von 1979 zeichnen neben Clo Duri Bezzola, Giusep Decurtins, Gieri Menzli, Chasper Pult und Cristoffel Spinas, cfr. dazu auch *Litteratura* 20, 1996:62ff.

⁵⁰² Cfr. dazu die weitere Bibliographie. In seinem *Brief an Peer* nimmt Camartin explizit Bezug auf die Kritik von 1970: «So habe ich Ihr Gedichtbändchen *Da cler bel di* wieder zur Hand genommen, um jene Umschreibung mir vertrauter zu machen an Gedichten, in die ich vor wenigen Jahren mit einiger Verwunderung mich eingelesen hatte.» (Camartin 1976, in Peer 2011:64).

⁵⁰³ Cfr. Eco 1990/1995:22 u. 27). Bis in die 1990er-Jahre fehlt beispielsweise ein konstruktiver Ansatz zur Analyse intertextueller Bezüge und ihrer Funktionen. Auch der Romanistikprofessor R.R. Bezzola insistiert noch durchwegs auf den Aspekt der «Imitation» und des «Einflusses», cfr. 1979:677-693 sowie anschliessend Riatsch 1993 und 2003.

(dazu 4.2.1.2.). In seinem Dankesschreiben an Clo Duri Bezzola, das auch den verliehenen Preis der USR einbezieht, hält sich Peer jedenfalls bedeckt, er anerkennt die in der Rezension gesetzten Akzente. Und er bleibt dabei, dass auch der Dichter einige Rätsel seiner Texte nicht lösen könne:

Fich stimà char sar Clo Duri,
ingün vair poet nu's sainta «inlet» da la recensium, neir da la megldra, da
sias poesias, sch'el tillas lascha oura sco ingiavineras ch'el svesv nun es
stat bun da solver. Però Sia critica aintra illa chosa e metta accents chi'm
persvadan, uschè sch'El disch cha las *Figüras* nu figürischan [sic!] güsta
üna finischun ideala dal cudesch ch'eu n'ha vuglù fich stagn. (Bezzola
1979, in Peer 2011:361f.)

Nach der Lektüre dieser überhöflichen Reaktionen fragt es sich, ob Peers oben erwähnte, teilweise fast paranoid anmutenden Gedichte wie *Fügia*, *Defaisa* und *Sfida* die Kehrseite dieser netten Briefwechsel darstellen: Bei allen jüngeren Dichtern, allen voran bei Clo Duri Bezzola, zeigt sich überdeutlich, dass, trotz einer offensichtlichen Anlehnung an Peers Dichtung, diese nicht adäquat gewürdigt wird. Autorinnen und Autoren dieser kritischen Jugendgeneration rezipieren zwar, vielleicht auch unbewusst, zahlreiche Elemente aus Andri Peers Gedichten auf intertextuellem Weg, ohne jedoch die Wertschätzung zu äussern, die ihr Autor von ihnen erwartet.

Im Fernsehportrait von 1982 jedenfalls äussert Peer seine Genugtuung darüber, dass sich nun auch «junge Philologen» mit seinem Schreiben auseinandersetzen, und dieses positiv beurteilten, «eu n'ha eir buns paraïrs dals giuvens filologs, perfin quels sursilvans chi legian cun grond interess mias chosas» (Denoth 1982). Ganz offensichtlich bezieht er sich vor allem auf den 1944 geborenen und in Philosophie promovierten Iso Camartin, der ab 1970 sein lyrisches Schaffen aufmerksam verfolgt und kommentiert, und postum 1988 eine Anthologie der Gedichte mit synoptischer Übersetzung von Herbert Meier herausgibt⁵⁰⁴. Im Vergleich zu anderen Kritikern zeigen sich im Fall von Camartin neue und positive Voraussetzungen für eine fruchtbare Auseinandersetzung zwischen Werk und Leser, ist er doch jung und fremd, versteht aber trotzdem die Gedichte einigermassen im Original (cfr. Zitat unten), hat weitläufige Kenntnisse in der romanischen, aber auch in der europäischen

⁵⁰⁴ Iso Camartin ist von 1985-1997 Professor für Rätoromanisch der ETH und der Universität Zürich.

Literatur. Als Sursilvan begegnet er Peer nicht als schreibendem Bruder, Freund, Kollegen oder Nachbarn, sondern findet einen Zugang zum Autor hauptsächlich über sein Werk, das ihn anspricht und herausfordert. So kommt Camartin der Vorstellung eines Modell-Lesers sehr nahe, «il suo lettore modello non è altro che la capacità e la volontà di adeguarsi a questo stile, cooperando a renderlo possibile» (Eco 1994:31). Mehr noch, Camartin kommuniziert seine Lektüreindrücke auf einem hohen Niveau und in bis anhin nicht verwendeten, prestigeträchtigen Kanälen sowohl einem romanischen als einem deutschsprachigen Publikum, wie beispielsweise bei der Herausgabe der Autoreninterviews von 1976 in Buchform (dazu 3.1.2.2.). Camartins differenzierte Arbeit muss Peer, gerade in Bezug auf die früher geäußerten Hoffnungen und Ängste zu den folgenden Generationen, ausserordentlich zuversichtlich gestimmt haben:

Darin unterscheiden wir Romanen uns wohl kaum von Benützern anderer Sprachen: dass die Gedichte, die heutzutags erscheinen, nur für eine kleine Gruppe von Aufmerksamen bestimmt sind. Da wir insgesamt so wenige sind, dürfte die Anzahl der Lyrikleser sehr klein sein. Da verschiedene Idiome uns zudem trennen und die Sprödigkeit stark elaborierter Sprache des andern Idioms gerade in der Lyrik am Eingang jeder Lektüre steht, scheiden sich selbst die Aufmerksamen noch einmal in jene, die die Mühe des Nachschlagens und langsamen Einfühlens auf sich nehmen, und in die andern, deren Leselust solches nicht übersteht. Dennoch wird es sie geben, die Wenigen, im Engadin, in Chur und Zürich, und sogar in den Dörfern der Surselva, für die das Erscheinen einiger Gedichte von Andri Peer etwas bedeutet. (Camartin 1976, in Peer 2011:64)

Camartin würdigt die Vielfalt der bei Peer angesprochenen Thematiken und seine gezielte Verwendung der romanischen Sprache für nicht alltägliche, komplexe Aspekte und in der sorgfältigen Auslotung ihrer Mehrdeutigkeit. Camartin gelingt es auch, einige der durch die Jahrzehnte von ganz unterschiedlichen Lesern geäußerten Kritikpunkte ins Positive zu deuten, namentlich interpretiert er die Zufälligkeit der einzelnen Texte und der darin eingefangenen Bilder als das laufende Geschehen kommentierende «Geschenke an die Aufmerksamen» (Id., 1976/2011:64) und findet zwischen den Gedichten einzelne verbindende Themenfelder wie das Licht (Id., 1970/2011:448ff. und 1976/2011:64ff.). Das Verhüllende und Geheimnisvolle sei als soziale Verschalung und listige Verpa-

ckung notwendig, damit das Gesagte im Leser erst allmählich seine Wirkung entfalten könne (Id., 1976/2011:64). In Camartins Leseweise kristallisiert sich der Standpunkt des Betrachtenden aus der puzzleartigen Zusammensetzung des Makrotextes heraus. Er interessiert sich für den mitreissenden Rhythmus dieser Gedichte und versucht, daraus etwas unverwechselbar Rätoromanisches abzuleiten. Die Fragen nach den Grenzen der romanischen Sprache und ihren zeitgemässen Kommunikationsmöglichkeiten scheinen für den Fragenden allerdings einiges vordringlicher als für den Dichter⁵⁰⁵.

In Camartins Interview von 1976 wie auch in den als Hommage für den nun sechzigjährigen Andri Peer konzipierten Beiträgen für die elektronischen Medien von Arnold Rauch (Radioscola 1981) und Ernst Denoth (Fernsehportrait 1982), nimmt Peer die Möglichkeit wahr, sich rückblickend direkt und indirekt über einige wichtige Punkte seiner Arbeiten zu äussern. Eine gewisse Selbstironie und Distanziertheit scheint ihm nicht fremd und ist beispielsweise auch einem undatierten Kurzportrait im Nachlass zu entnehmen. Doch auch in diesen Zeilen, die aus den 1970-er Jahren stammen müssen, bezieht sich Peer erstaunlicherweise auf Urteile zu seinen Gedichten, die weit zurückliegen:

Freizeitbeschäftigung während Ferien und Urlaub: Schreiben von rätoromanischen Gedichten (trotz kopfschüttelnder Leser in den Tälern immer wieder neue Bände, was auf Unbelehrbarkeit – wessen? – schliessen lässt), romanischen und deutschen Erzählungen, die besonders den alten Leuten gefallen («so lebenswahr») und von Hörspielen. (Peer SLA, D-2-a)

Verschiedene Rezensenten nehmen auch auf positive Aspekte von früheren Kritiken Bezug: Der Austausch zwischen Camartin und Peer von 1976 etwa dient Cristian Caduff als Hauptgrundlage zu seiner Präsentation von *La terra impromissa* von 1979. Der Rezensent hält fest, bei Peers mit einer gewissen Regelmässigkeit erscheinenden Gedichtbändchen wisse man, dass es sich um gute Gedichte handle. Bereits die Titel seien gut gewählt, wisse Peer doch, dass die Aufmachung für den Verkauf nicht unwesentlich sei. Ein weiteres paratextuelles Element, das Cristian Caduff hervorhebt, sind die Zeichnungen von Peers Hand, die er mit illustren Beispielen anderssprachiger Autoren vergleicht. Für

⁵⁰⁵ Cfr. Zitat Peers oben, 3.3.4. Zum weiteren Kontakt von Peer und Camartin auch 2.3.3.

die weiteren zwei Drittel seines Beitrags verwendet er dann Zitate aus Camartins Interview (cfr. C. Caduff 1979).

Während die zweisprachige Edition *Refügi* in der deutschen Presse offenbar kaum besprochen wird, reagieren mehrere Autoren aus der Surselva darauf, für die die deutschsprachige Übersetzung eine willkommene Lesehilfe darstellt (cfr. u.a. Bertogg 1980). Felix Giger verrät seine philologische Schulung in Fribourg, indem er sich insbesondere für die Überarbeitungen der bereits in *Insainas* 1984 publizierten Gedichte interessiert, welche in dieser neuen Form auch vom romanischen Leser wahrgenommen werden müssten. Die ununterbrochene Überarbeitung der Texte könne denjenigen Leser irritieren, der sich am Konzept des abgeschlossenen Werkes orientiere, diese Anpassungen zeigten aber auf bemerkenswerte Weise einen sich verändernden ästhetischen Anspruch des Dichters. Anhand von *Scrivonda*, dem einzigen von Peer selbst übertragenen Gedichts, lobt Giger zudem die Sorgfalt der Übersetzungen, welche Peers Publikationen auszeichneten (cfr. Giger 1980).

Anlässlich der Verleihung des Radio- und Fernsehpreises von 1984 kommt es dann wieder dem Zeitgenossen Jon Pult zu, eine Rückschau auf die Entwicklung von Peers Arbeit und seiner Leserschaft zu verfassen. Nachdem anfänglich nur wenige Literaten seine schwerverständliche Dichtung voll archaischer und neuerfundener Wörter gelesen hätten, seien mit der Zeit immer mehr Leser von Peers Rhythmen, seiner Musikalität und seiner kraftvollen Sprache angezogen worden. Pult greift das von Camartin hervorgehobene Licht als vielfach interpretiertes Bilderfeld in Peers Gedichten wieder auf, und will es auch in einem übertragenen Sinn verstanden haben. Peer sei im Lauf seiner Schaffenszeit von einem Dichter «dunkler» Gedichte zu einem offenen und engagierten Autor geworden, der Leserin und Leser oft im Innersten berühre:

Sco giuven poet ha'l schoccà a bainquants lectuors cun sia poesia moderna, malinclegiantaivla, ermetica, culs vers libers sainza rima, cregns d'expressiuns veglias e raras e da fuormas novas incuntschaintas. Il prüm han be pacs illatrats segui il svilup da sia poesia chi nu battaiva las solitas vias. Mo cul ir dal temp ha'l tschüf ils lectuors cun seis ritem tuot agen, sia musicalità, sia verva pussanta. Sia ouvra as distingua tras ricchezza d'inspiraziun, tras üna tematica zuond vasta chi s'extenda dal muond muntagnard mitologic fin ad impreschiuns da la gronda cità cull'inquietezza e las anguoschas da nos temp. [...] Dal poet da la schürdüm es dvantà ün poet da la glüm, ün poet avert, ün poet chi

s'ingascha, chi'ns attira e'ns tocca bain suvent sül viv. (J. Pult, *FL* 5.6.1984)

Gemäss der hier dokumentierten Auseinandersetzung während seiner Schaffenszeit fanden Peers literarische Arbeiten jederzeit sowohl in der romanischen als auch in der nicht romanischen Medienlandschaft ein beachtliches Echo. Allerdings war dieses aus sprachlichen Gründen wie aus Mangel an Fachkenntnis oft sehr oberflächlich und für den Autor deshalb selten befriedigend oder bereichernd. Auch aus den Nachrufen wird zudem ersichtlich, dass gerade wegen ihrer Überblickbarkeit die Rezeption des Werks bis zuletzt von der Auseinandersetzung mit der Person Andri Peer geleitet war. Dies zeigt stellvertretend der in einem Nachruf zitierte, aufstrebende Sekretär der Lia Rumantscha Bernard Cathomas, der sich beeindruckt zeigt von Peers Schaffenskraft, es jedoch nicht unterlässt, auch dessen Anspruch hervorzuheben: «Sie hätten ihn einmal an einem Vortrag erleben müssen. Da war er eine Wucht, körperlich und sprachlich. Er war dominant und dominierend.» (Cathomas 1985). Es kann generell wohl davon ausgegangen werden, dass Peers romanischsprachige Dichtung aus inhaltlich-formellen Gründen besonders in ihren Anfängen in der Region wenig Rückhalt und wegen ihrer Schwierigkeit erst im Lauf der Jahrzehnte eine Leserschaft fand. In der intellektuell geprägten, urbanen Umgebung war dieser Dichtung der Zugang aus sprachlich-kulturellen Gründen erschwert. Doch, wie etwa eine Zeitungsnotiz nach der zweisprachigen Edition Camartins von 1988 zeigt, finden Peers Gedichte auch nach seinem Ableben immer wieder ihr Publikum:

Um diesen Gedichtband ist man froh. Auch im EDV-Zeitalter. Die Reisen nach Norden und nach Süden, die Reisen zurück in die Antike, die Reisen nach seelischen Destinationen: Sie faszinieren, sie berühren. [...] Andri Peer, der europäische Schriftsteller aus dem Unterengadin: er bleibt unvergesslich. (Martinis 1989)

5. *Schluss*

5.1. Diskussion

Andri Peers vielfältige Hinterlassenschaft hat diese Untersuchung ermöglicht, in der die Genese einzelner Gedichte sowie die allgemeine Entwicklung seiner poetischen Arbeit in der Zeit dokumentiert, beschrieben und analysiert werden. Neben diaristischen, brieflichen und publizistischen Begleitschriften seines Schaffens ist der meta-poetische Kommentar in den Gedichten selbst und in weiteren literarischen Texten von besonderem Interesse, weil er die für diese Studie gewählten Schwerpunkte der literarischen Thematisierung des Schreibens, der Formulierung und Vermittlung einer Poetik und der Beziehung zwischen Autor und Leserschaft auf erstaunlich anschauliche und differenzierte Art illustriert.

5.1.1. Zum Schreibprozess

In seinem vielfältigen Kommentar der verschiedenen Phasen des Schreibens greift Andri Peer das Interesse zahlreicher Autoren der europäischen Moderne für ihren Schaffensprozess auf. Neben Peers Orientierung an traditionellen Techniken zeigt diese literarische Thematisierung vom konkreten Schreibwerkzeug und von anschaulichen Schreibszenen seine Kenntnisse des allgemeinen Schreibdiskurses von den antiken Handwerksmythen der Persephone und des Hephaistos und den daraus über die Jahrhunderte entwickelten Schreibmetaphern bis zu den theoretischen Schriften der modernen Klassiker. Ähnlich wie seine berühmten Vorbilder wollte Peer also als «moderner» Künstler den komplexen Entstehungsprozess seiner Produktion verstehen und hat ihn auf verschiedene Weisen zu einem Thema seines Werks gemacht:

In seiner Metaphorisierung des Schreibens nimmt Peer nicht nur bekannte Schreib-Mythen auf, sondern schafft, in Anlehnung an die bündnerromanische Kulturgeschichte und die zeitgenössischen Ideologien, deren neue. Diese verbindet er zu einem vernetzten, romantischen Engadin-Mythos, der sogar zur verbreiteten Tourismusliteratur passt. Dabei entwickelt der intellektuelle Bauern- und Handwerkersohn eine ganz eigenwillige Genealogie der künstlerischen Tätigkeit, in der das dichterische Handwerk direkt mit dem Handwerk der heuenden und Holz fällenden Vorfahren verbunden wird. Diese vielfältige

Schreibmetaphorik, die vom Handwerk als Bildspender ausgeht, kann auch in Zusammenhang mit Peers Poetik gelesen werden. Sie setzt einen Blick zurück in die Geschichte und die literarische Tradition voraus, und einen nach vorn, in neue Ausdrucksformen einer zu schaffenden Dichtung, die durch einzelne Bilder wie die «Arvenzapfen, Lichter voller Erwartung», angesprochen wird.

Dass Peer sich in der europäischen Tradition des Schreib-Diskurses auskannte, zeigen auch seine Ausführungen zur poetischen Kreativität und zur Anregung der dichterischen Vorstellungskraft, welche platonische und aristotelische Modelle ebenso einbezieht wie die Äusserungen moderner Lyriker verschiedener Sprachen. In seine den Inspirationstopos thematisierenden Texte integriert Peer die Naturpoesie und poetologisch interpretierbare, antike und alpine Mythen wie auch die Möglichkeiten der Nutzung des Unbewussten als Kreativitätsquelle durch die Traumanalyse und durch bewusstseinsverändernde Mittel.

Der Exkurs durch die verschiedenen literarischen Thematisierungen des Schreibens und des Schreibprozesses zeigt vorerst Andri Peers grosses Interesse für den kreativen Prozess beim Dichten, das durch die intertextuellen Bezugspunkte zu bekannten Texten massgeblicher Schriftsteller aus verschiedenen Zeitepochen gerade zu diesem Thema hervorgehoben wird. Vor allem aus der französischen Literaturwelt hat Peer poetologische Schriften zeitgenössischer Autoren wie Paul Valéry und Francis Ponge vergleichsweise früh rezipiert und Aspekte ihrer poetologischen Vorstellungen übernommen. Daraus lässt sich, gerade für diesen aus literaturwissenschaftlicher Sicht aktuellen Bereich der Schreibprozessforschung, Peers poetologische Modernität in den 1950er-Jahren ableiten, denn er beschäftigt sich bereits in diesen Jahren mit Fragen, die Jahrzehnte später die *critique génétique*, die Produktions- und die Rezeptionsästhetik aufwerfen. Die Sichtbarmachung des handwerklichen Schreibprozesses dient ihm auch dazu, die Ernsthaftigkeit seiner Arbeit aufzuzeigen. Durch die Einbindung einheimischer Traditionen in den europäischen Schreib-Diskurs entwickelt Peer überraschende und kreative meta-poetische Gedichte. Diese vielseitigen intertextuellen Analogien und ihre Anpassungen an bündnerische Kulturreferenzen können irritieren und zugleich faszinieren: der für Andri Peers Schreiben charakteristische, bald spielerische und bald pathetisch-ernste Umgang mit dem kulturhistorischen Gedächtnis wird auf Grund seiner poetologischen Überlegungen besser nachvollziehbar.

5.1.2. Zur Poetik

Ausgehend von einer Suche nach der aktuellen Dichtung in Europa – «quels chi guardan ün pa intuorn e tscherchan da's render quint che chi'd ais poesia al di d'hoz» (Peer III, *FL* 23.11.1948) – kommt der junge Andri Peer über Studium, Lektüren und persönliche Bekanntschaften mit verschiedenen zeitgenössischen Literaturströmungen in Berührung. Er setzt sich nicht nur mit der Dichtung, sondern auch mit den kulturkritischen Schriften insbesondere der zwischen 1880 und 1900 geborenen Generation namhafter Dichter der Moderne aus verschiedenen Sprachräumen auseinander, etwa mit Benn, Eliot, Eluard, Majakowski, Montale, Saba, Ungaretti und Valéry, welche seine Vorstellungen zur Kultur allgemein und zur modernen Lyrik im Besonderen nachhaltig prägen. Gemäss diesen grossen Beispielen möchte er auch in romanischer Sprache eine vielgestaltige, komplexe und anspruchsvolle Dichtung schaffen, welche die zeitgenössischen Schwierigkeiten und widersprüchlichen Empfindungen widerspiegelt. Dass es sich beim Interesse für gerade diese Generation von Autoren und ihr Gedankengut nicht um ein vorübergehendes Phänomen handelt, dass Peer beispielsweise einige Jahrzehnte nach seinem Parisaufenthalt nochmals die *Variétés* von Valéry aufgreift, zeigt sein Interesse und seine Verbundenheit mit dieser Art von Literaturbetrachtung, die er nicht als eine Modeströmung, sondern als die Grundlage für zeitgenössische Literatur schlechthin betrachtet. Auch aus seinen Überlegungen zur Öffnung und zum Kulturaustausch im langen Essay zur Übersetzung ins Romanische und aus dem Romanischen von 1983 lassen sich noch mühelos die Bezüge beispielsweise zu Eliots Überlegungen zu einer Kulturdefinition von 1948 herstellen. Auch nach Sichtung der vorliegenden Notizen und Listen seiner Lektüren bleibt der Eindruck bestehen, dass Peer einige seiner ganz wichtigen Referenzautoren und Denker nicht namentlich erwähnt, so dass ihr Einfluss auf seine Dichtung und auf seine kulturellen Modelle nur auf Grund seiner Schriften abzuleiten ist. In einer auch experimentellen Öffnung für verschiedenste Inhalte und Formen in seinem eigenen Werk zeigt sich bei Peer beispielhaft, dass eine Kleinkultur nicht in der Abschottung gegen alles Fremde zu erhalten ist, sondern dass sie sich vielmehr erst im Austausch mit unterschiedlichsten Impulsen entwickeln kann.

Intertextuelle Bezüge betreffen jedoch nicht nur die europäische Moderne, sondern ebenso die bündnerromanische Literatur in ihrer Schreibtradition bis zu den Reformatoren des sechzehnten Jahrhunderts. Doch haben vor allem bestimmte Autoren und Zeitepochen Andri Peer stärker interessiert, namentlich

die ersten Bibel- und Liederübersetzer des Engadins und punktuell die Auswandererdichter des 19. Jahrhunderts. Eine grössere Aufmerksamkeit gilt den Werken der Dichter der Vorgängergenerationen aller Bündner Regionen, dies betrifft insbesondere Caflisch, Fontana, Lansel, Lozza, Muoth und Rauch. In seiner auf Innovation ausgerichteten Poetologie orientiert sich Peer innerhalb der bündnerromanischen Tradition an der sprachkämpferischen Ideologie einer unabhängigen und entwicklungsfähigen Kleinsprache der 1920er- und 1930er-Jahre. Obwohl er sich vom dilettantischen Dichten früherer Generationen abgrenzt, sieht sich Peer als Erbe einer literarischen Tradition, aus der heraus er seine Generation dazu verpflichtet, die Sprache und ihren künstlerischen Ausdruck für zeitgenössische Formen zu öffnen und zu erkunden.

Das Spannungsfeld zwischen der einheimischen Tradition und der europäischen Moderne, in der Peer seine Poetik formuliert, zeigt sich bereits in der Konfrontation mit den Lesern und Kritikern nach seinen ersten Gedichtpublikationen. Danach versucht Peer während Jahrzehnten, gemeinsam mit anderen Autoren und Autorinnen seiner Zeit, die Situation zu analysieren und sodann mit dem Ziel einer Anbindung an das allgemeine zeitgenössische literarische Schaffen die Notwendigkeit einer Erneuerung der bündnerromanischen Literatur zu verbreiten. Obwohl er gelegentlich auch ältere Schriften in seinen Artikeln bespricht, liegt Peers Schwerpunktinteresse in Bezug auf die romanische Literatur eindeutig beim zeitgenössischen Schreiben. Als Autor wie auch als Vordenker und Kritiker versucht er insbesondere die Erweiterung und Erneuerung der romanischen Literatur auf allen ihm zugänglichen Kanälen zu fördern. Dazu zählt er sowohl die Vermittlung experimenteller Literatur in romanischer Sprache als auch den Anschluss der romanischen Schriftsteller an die schweizerische und europäische Literatur. Die literarische Übersetzung ins Romanische soll die romanische Leserschaft mit innovativen ästhetischen Ausdrucksformen bekannter Dichter konfrontieren, während die Übertragung in andere Landessprachen von zeitgenössischer, romanischer Literatur den Autorinnen und Autoren der Kleinsprache ermöglichen soll, bei einem breiteren Publikum bekannt zu werden. Daneben führt Peer in den verschiedenen Medien und in nationalen und internationalen Literaturverbänden praktisch eine jahrzehntelange Kampagne zur Bekanntmachung und Verbreitung der romanischen Literatur, ihrer Charakteristiken, ihrer Geschichte und der zeitgenössischen Produktion. Er nutzt auch den Trend der seit den 1960er-Jahren verbreiteten

Werkstattgespräche und poetologischen Aufsätze, der es den Autoren erlaubt, sich ihrem Publikum gemäss den eigenen Vorstellungen zu präsentieren. Neben den nachgelassenen Korrespondenzen und Tagebüchern ist so gerade die Publizistik eine wichtige Quelle von Aussagen auch zum eigenen Werk.

Die Öffnung, die Peer bewirkt, betrifft demnach auch Formen und Möglichkeiten der Vermittlung und eine Schulung und Entwicklung des Leseverständnisse. So nutzen Peer und seine Zeitgenossen für die Vermittlung romanischer Literatur an neue Leserkreise neben den traditionellen, regionalen Zeitschriften auch grössere schweizerische und internationale Tageszeitungen, das ein- und das zweisprachige Buch und die modernen Medien Radio und Fernsehen. Auf Grund seines einem europäischen Gedankengut verpflichteten Kulturverständnisses und dank seiner vielfältigen Vermittlungstätigkeit zwischen den Kulturen in der schweizerischen Literaturwelt kann Andri Peer als derjenige gelten, der die bündnerromanische Literatur in das Bewusstsein der übrigen Schweiz und einiger Kreise der übrigen Welt gebracht hat.

Mit einem bedeutenden Erneuerungspotential hat Andri Peer in den 1950er- und 1960er-Jahren durch seine Gedichte und durch weitere Formen schriftstellerischen Ausdrucks eine sprachlich-formelle und eine thematische Öffnung und Erweiterung der bündnerromanischen Literaturwelt erarbeitet. Nach einem Höhepunkt in den 1970er-Jahren vermag er seine poetische Arbeit jedoch nicht mehr entscheidend weiterzuentwickeln, beispielsweise in Richtung der experimentellen und neoavantgardistischen Dichtung im formellen Bereich oder in eine engagiert politische Richtung im Inhaltlichen. Gemessen an europäischen Bezugspunkten der modernen Lyrik stagniert Peers Modernität also in seiner zweiten Lebenshälfte, weil er entscheidende Bewegungen der 1960er-Jahre nicht aufnimmt. Zurückführen lässt sich dies einerseits auf individuelle Beweggründe, anderseits hat die Ausrichtung auf das kleine und tendenziell konservative romanische Publikum die Entwicklungsmöglichkeiten des Dichters Andri Peer entscheidend beeinträchtigt. Die Rezeptionsgeschichte seines Werks erhellt die Zusammenhänge zwischen Peers poetischem Schaffen und der Kritik von Erstlesern und Rezensenten.

5.1.3. Zur Rezeption

Zu diesem dritten und letzten untersuchten Bereich, der Beziehung zwischen Autor und Leserschaft, hat Andri Peer vor allem im letzten Jahrzehnt seines Schaffens metaphorische und konkrete Gedichte verfasst. Dabei verweist er

verschiedentlich auf ein problematisches und für den Dichter wenig befriedigendes Verhältnis. Folgen wir in chronologischer Reihenfolge den dokumentierten Kritiken und der veröffentlichten Diskussion, zeigt sich, dass Andri Peers poetische Anfänge im Engadin von Polemik und Unverständnis begleitet sind. Obwohl Peers Lyrik auch positive Reaktionen auslöst, ist seine frühe Schaffenszeit vom Missverständnis zwischen dem jungen Autor und seinem älteren Publikum charakterisiert. Bereits früh ist Peer mit der Frage konfrontiert, wo er eine Leserschaft für seine modernen und anspruchsvollen Gedichte finden könnte. Durch ihre Rezensionen und eine Diskussion zur Literaturkritik in der romanischen Presse während der 1950er- und frühen 1960er-Jahre zeigen vor allem Schriftsteller und Künstler Wege zum beidseitigen besseren Verständnis und zur Annäherung der Erwartung von Autor und Leserschaft auf. Hier zeigt sich auch die Bedeutung der gegenseitigen Unterstützung zwischen Cla Biert und Andri Peer. Der durch eine vergleichbare Herkunft geprägte Biert teilt Ideologien und Themen und prägt über das intensive Lektorat der neuen Texte und deren Vermittlung an die Lesenden sowohl die Werkentstehung als auch die Rezeption der Lyrik entscheidend mit.

Nachdem sich an verschiedenen Beispielen gezeigt hatte, dass die Erwartungen von Schreibenden und Lesenden weit auseinander lagen, entwickelten sich allmählich Strategien zur Aktualisierung der Lesegewohnheiten des romanischen Publikums. Dabei bezeugte dieses nicht nur mit Peers Gedichten Mühe, auch andere Autoren hatten ihre Schwierigkeiten, Cla Biert etwa stiess mit der erotischen Erzählung *La runa* auf Widerstand, Hendri Spescha mit seinem sozialkritischen Hörspiel *E tut quei che nus vein da retscheiver*. So mussten sich die Autoren notwendigerweise ihres kleinen und einzig möglichen Publikums, der breiten romanischen Bevölkerung, annehmen. Als Pädagoge mit einem ausgeprägten Sendungsbewusstsein scheute Peer sich denn auch nicht vor dem Versuch, dieses Publikum während Jahrzehnten zu erziehen und weiterzubilden, damit es im besten Fall auch mit moderner Lyrik etwas anfangen könnte. Die regionale Auseinandersetzung um moderne Literatur im Allgemeinen und um Peers Gedichte im Besonderen provozierte während der 1950er-Jahre eine nachweisliche Bewusstwerdung und Veränderung der traditionellen Lesererwartung und eine Öffnung gegenüber neuen Formen und Inhalten, die auch von weiteren romanischen Autoren und Künstlern entwickelt wurden.

Seit Ende der 1940er-Jahre werden Peers Dichtung und Anliegen jedoch auch in der übrigen Schweiz beachtet, was ebenfalls dazu beiträgt, dass er einen breiteren Widerhall und Rückhalt in der Rätoromania findet. Sein Bekanntheitsgrad zeigt sich beispielsweise in den 1960er- und 1970er-Jahren an den Autoren-Portraits in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften und an der breiten Rezeption seiner deutschsprachigen Prosa. Gerade in den Jahrzehnten von Andri Peers Schaffenszeit sind in der schweizerischen Literaturszene grosse Bemühungen im Gange, um die sprachübergreifende Vermittlung innovativer Literatur aus den verschiedenen Kulturgruppen zu unterstützen. Dieses aus der «geistigen Landesverteidigung» hervorgegangene, landesweite kulturelle Anliegen wurde auch durch die umfangreichen und anspruchsvollen Feuilletons und deren Leserschaft unterstützt. Über solche Kulturkanäle erreichte Andri Peer mit seiner Dichtung durchaus auch ein nicht romanischsprachiges Publikum.

Trotz dieses Anklangs und trotz seiner Bekanntheit als Mediensprecher und Publizist bleibt Peer in der nicht romanischen Schweiz als Lyriker bereits aus sprachlichen Gründen ein Aussenseiter. Nebst dem allgemein engen Leserkreis von Lyrik waren wohl insbesondere die vieldiskutierten Grenzen der poetischen Übertragbarkeit dafür ausschlaggebend. Nicht nur für den Genuss der Lektüre, sondern auch für eine adäquate Einschätzung und Beurteilung des übersetzten Texts fehlt in der Zielsprache, zusätzlich zu den Schwierigkeiten der sprachlich gebundenen poetischen Möglichkeiten, auch der soziokulturelle Kontext der Ausgangssprache, den das Gedicht einbezieht. An den dokumentierten Rezensionen zeigt sich, dass eine differenzierte Rezeption mit wenigen Ausnahmen von rätoromanischen Kritikern stammt. Einige von ihnen versuchen über Jahrzehnte, die vielgestaltige Dichtung Peers in ihrer Entwicklung zu beschreiben und zu analysieren, andere Präsentationen und Rezensionen sind oft undifferenziert und repetitiv. Trotz der breiten Anerkennung für seine literarische Innovationskraft bekunden verschiedene Kritiker insbesondere mit der vielgestaltigen, phantasievollen, gelegentlich auch überbordenden Bildhaftigkeit von Peers Gedichten ihre Schwierigkeiten. So sah sich jedenfalls die Hoffnung des Dichters enttäuscht, in einem breiteren und gebildeteren Publikum anderer Sprachen mehr Anklang zu finden als in der an einer Volks-, Erziehungs- und Unterhaltungsdichtung orientierten Herkunftsgesellschaft. Deshalb scheint sich Peer spätestens ab den 1970er-Jahren wieder vermehrt dem romanischsprachigen Publikum zuzuwenden, das sich verjüngt hat und dank unterschiedlicher Leseerfahrungen mehr Offenheit und Verständnis für moderne Dichtung mitbringt.

Über die Jahrzehnte hat sich auch Peers Dichtung verändert und ihre wilde Experimentierfreude verloren. Die Gedichte sind kürzer, realistischer und gegenständlicher geworden. Ermattet sind auch die leidenschaftliche Romantisierung und der kulturkämpferisch poetologische Mythos der alpinen Naturlandschaft, besonders ausdrucksvolle Themen von Peers literarischem Schaffen, denen kein vergleichbares Engagement folgt. Eine dritte Phase in der Rezeption von Peers dichterischem Werk beginnt mit den Rezensionen der Folgegeneration etwa ab 1970. Entsprechend der gesellschaftspolitischen Veränderungen wandeln sich in dieser Zeit die Leseweise und die formulierten Anforderungen an Dichtung, die engagiert und authentisch sein soll. Trotz der Vielzahl der in den Reifejahren aufgegriffenen Themen vermisst Peers Publikum vielleicht gerade deshalb ein ausgerichtetes, gesellschaftspolitisches Anliegen. Auf der Seite der jüngeren Kritiker fehlt jedoch weitgehend die Bezugnahme auf Peers früheres Werk und dessen kontextuellen Zusammenhang, wie auch auf die romanische und die anderssprachigen Literaturtraditionen. In den Kritiken der 1970er-Jahre vermisst man vor allem die Bereitschaft, sich mit der formellen Seite von Peers Gedichten zu konfrontieren, was auch darauf zurückgeführt werden kann, dass die herkömmlichen Instrumente zur Gedichtanalyse kaum eingesetzt werden.

Trotz dieser veränderten Voraussetzungen zeigen sich auch Konstanten in der Rezeption von Peers Lyrik: Nachdem die ersten Kritiken von einer «unverständlichen Dichtung» gesprochen hatten, ist die positive Bedeutung, die dem «Geheimnisvollen» in diesen Gedichten von Peers eigener wie von der folgenden, 1968er-Generation zugesprochen wird, ein erstaunliches Fazit. Hier scheint die von einzelnen Rezensenten ansatzweise analysierte Wirkung feststellbar, dass die moderne, hermetische Dichtung gerade durch ihre künstlerisch geformte, komplexe und vielschichtige Mehrdeutigkeit jenseits des Rationalen einen ansprechenden, magisch-religiösen Nimbus erhält. Andererseits zeigen die verschiedenen Generationen, die sich zu Peers Lebzeiten mit seinem lyrischen Werk auseinandersetzen, durchgehend ihr Befremden angesichts seines gesuchten Vokabulars und seines elitären Anspruchs. Ein schwieriges Thema für den Autor wie für seine Leserschaft und Kritiker bleibt die intertextuelle Referenz, zu der bis zur Rezeption der 1990er-Jahre ein positiv besetzter, theoretischer Ansatz fehlt.

Auf Grund des hier dokumentierten Dialogs zwischen Dichter und Leserschaft lässt sich auch die Frage, inwiefern die Kritik Peers Schaffen beeinflusst habe, wenigstens ansatzmässig beantworten. An den angeführten Beispielen lässt sich aufzeigen, dass sich Peers poetische Arbeit in absehbarer Zeit nach konkreten und differenzierten Kritiken nachhaltig in Richtung der gegebenen Anregungen verändert hat. Dies betrifft etwa die surrealistischen und phantastischen Elemente und den Umfang der Gedichte, aber auch die als zusammenhanglos und überschwänglich empfundene Metaphorik. In den Reifejahren arbeitet Peer offensichtlich daran, die Gedichte persönlicher zu gestalten und die Texte zu vereinfachen. Obwohl Andri Peer seit Anbeginn seiner Schaffenszeit eine grosse Eigenwilligkeit und Eigenständigkeit an den Tag legt, zeigen seine poetischen Reaktionen auf die konsistente Kritik seiner Zeit, dass diese sein Schaffen entscheidend mitgeformt hat. Es kann somit behauptet werden, dass sich Andri Peer durch die Weiterentwicklung seiner Kunst über verschiedene Umwege einen Weg zu einem Publikum gesucht hat: Von der romanischen Leserschaft unverstanden, versucht er zunächst über die poetische Übersetzung ein anderssprachiges Echo zu finden. Später, nach der gewonnenen Überzeugung, dass Dichtung essentiell an die Erstsprache gebunden sei, wendet er sich wieder mehrheitlich der heimatlichen Leserschaft zu, indem er die Gedichte so gestaltet, dass auch ein weniger belesenes Publikum einen Zugang dazu finden kann.

5.1.4. Fazit

Gerade die faszinierende Vielfalt satirischer und ernsthafter literarischer Thematisierungen des Schreibens in Gedichten, Prosastücken, Hörspielen, in Briefen, Tagebüchern, Artikeln und Interviews bei Andri Peer verweist auf dessen zentrale Bedeutung. Übereinstimmend dazu gestalten sich die Ergebnisse aus den in der vorliegenden Abhandlung zur Genese und Entwicklung seiner Dichtung untersuchten Bereiche, dem Schreibprozess, der Poetik und der Rezeption. Wie in der Einführung festgehalten wurde, gehen verschiedene Literaturwissenschaftler davon aus, dass literarische Thematisierungen des Schreibens des Öftern mit einem bestehenden, diesbezüglichen Problem zusammenhängen. Wie sehr diese Feststellung für Andri Peer zutrifft, zeigt sich gerade bei einer umfassenden Untersuchung der verschiedenen Phasen des Schreibens, die vom Einfall über den Arbeitsprozess bis zur Veröffentlichung unterschiedliche Momente einbeziehen. Diesen Phasen entsprechen Peers intensive Suche nach einem überzeugenden rätoromanischen, der zeitgenössischen Dichtung in der

Schweiz und in den Nachbarländern vergleichbaren poetischen Ausdruck, seine Bemühungen um angemessene Publikationsmöglichkeiten und um die Aufmerksamkeit einer romanischen und einer nichtromanischen Leserschaft für die Existenz und Entwicklung einer Kleinkultur. Von seinen meta-poetischen Texten über die Formulierung eines Erneuerungsprogramms bis zum Kommentar zum Publikum zeigt sich zudem, dass Peers Werdegang als Schriftsteller durch sein kulturkämpferisches Anliegen determiniert ist. Das Schreiben über das Dichten hat bei Andri Peer also immer auch mit den Möglichkeiten und Grenzen der Entwicklung moderner und hochstehender Lyrik innerhalb der kleinen Regionalkultur zu tun. Auch wenn die diesbezüglichen Texte als Momentaufnahmen gelesen werden müssen, nehmen insbesondere Peers späte poetologische Gedichte als *summa* seine Enttäuschung sowohl in Bezug auf das Geschaffene als auf dessen Wirkung das Resultat zu diesem Experiment vorweg.

Bereits die verwendeten Bilder und Schreibinstrumente lassen erahnen, dass sich Peer in seinem Schaffen grundsätzlich an den bekannten Dichtern der literarischen Moderne orientiert, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre wichtigen Werke veröffentlicht haben. Diese Beobachtung lässt sich denn auch an Peers poetologischem Standpunkt zu seinem eigenen Schaffen und zur Erneuerung der romanischen Literatur bestätigen. Auf Grund seiner expliziten Aussagen und seiner intertextuellen Bezugspunkte zu deren poetischen und kulturkritischen Schriften zeigt sich, dass sein Kultur- und Literaturverständnis vom Denken dieser Autoren durchdrungen ist. In Peers Denken und Schreiben gleichfalls wichtig ist die Kulturideologie eben dieser Vorgängergeneration innerhalb der Kleinkultur, die er mittels essayistischer und poetischer Verfahren zu reaktivieren versucht. Entsprechend stellt sich Peer unter einer kulturellen Erneuerung nicht eine Revolution vor, sondern eine auf dem Bestehenden gründende Weiterentwicklung.

Während Andri Peer in den 1950er-Jahren sowohl in Bezug auf sein Werk als auf seine publizistische Vermittlungsarbeit durchaus als modern gelten kann, stagniert seine Innovationskraft im Verlauf der Jahrzehnte dauernder Aktivität. Die in ihrer europäischen Stossrichtung als Reaktion auf die vom Faschismus geprägte Elterngeneration interpretierte Jugendrevolte von 1968 zeichnet sich in der epochemachenden, kulturpolitisch engagierten Literatur ab. Trotz seiner Offenheit für kulturelle Veränderungen und trotz seines ausgeprägten Interesses für neue Kunstformen verschiedener Sparten bleibt Peer jedoch weiterhin in

seinem schriftstellerischen Selbstverständnis und in den vertretenen Werten seiner traditionell humanistischen Bildung und den gesellschaftspolitischen Mustern seiner Jugendzeit verhaftet. Dieses werterhaltend konservative Gesellschaftsbild kann einer individuellen Wahl entsprechen, es kann jedoch auch aus dem regionalistischen Anspruch der Kleinkultur erklärt werden, in der generell die Auseinandersetzungen nicht in den Parametern des «Klassenkampfes», sondern vielmehr in einer auf Bewahrung ausgerichteten, vorsichtigen Anpassung des Kulturverständnisses stattfinden. Als Schriftsteller bewegte sich Andri Peer also in einer äusserst komplexen und auf verschiedenen Ebenen manifesten Zwischensphäre, die sich nicht zuletzt in seiner Dichtung manifestiert: zwischen Handarbeit und Technik, zwischen traditionellen und modernen kulturpolitischen und literarischen Strömungen, zwischen dem bündnerromanischen, den schweizerischen und den europäischen Kulturräumen, wo er für sich und seine Dichtung einen Platz zu erarbeiten suchte.

Ein erster Eindruck angesichts der umfangreichen Rezensionen- und Präsentationsammlung war, dass Peers regelmässig geäusserte Enttäuschung über das fehlende Verständnis des Publikums sei grösstenteils seine subjektive Einschätzung. Sicher haben nicht nur die objektivierbare Realität, sondern auch persönlich-psychologische Befindlichkeiten in der Beziehung des Dichters zu seinem Publikum ihren Anteil. Während des detaillierten Studiums der Werkdokumentation hat sich jedoch auch gezeigt, dass die Kritiker der verschiedenen Generationen zwischen 1948 und 1980 hauptsächlich von vorgefassten Meinungen ausgehen, was rätoromanische Dichtung zu thematisieren habe und wie sie zu gestalten sei. Im Gegensatz dazu sind Kritiken, welche wirklich den poetischen Text in seinen verschiedenen Aspekten auslegen und zu interpretieren versuchen, nur vereinzelt zu finden.

Andri Peer hat zwar verschiedentlich betont, er schreibe nicht absichtlich «dunkel», doch gehörte es zu seiner poetologischen Überzeugung, dass eine ernstzunehmende Dichtung schwierig sein müsse. Dass er diese Dichtung über alles stellte, zeigt auch ihre kultisch-religiöse Überhöhung, die sich ebenfalls sowohl in den Texten zum literarische Schaffen als auch in der Poetik und in den Bemühungen um Vermittlung abzeichnet. Das Ansinnen, die romanische Literatur mit intellektuellen und abstrakten Gedichten zu modernisieren, war für Peers Gestaltungswillen, seine sprachliche Wendigkeit und seine weitschweifige Phantasie eine Herausforderung, musste aber beim heterogenen Publikum der

Kleinkultur, das gerade in Bezug auf seine eigene Literatur eher auf romantisierende, satirisch-kritische oder humoristische Beiträge ausgerichtet war, an seine Grenzen stossen. Peers Vielfalt meta-literarischer Anmerkungen, die auch über die bündnerromanische Welt hinausweisen, zeigt also viel eher eine Problematik auf, als dass sie dazu geeignet wäre, einen grösseren Leserkreis anzusprechen. Die Dynamik der Kleinkultur ist zudem dadurch charakterisiert, dass die Rezeption eines Werks von der Rezeption der Person des Autors kaum getrennt werden kann. Bis in die jüngeren Generationen lässt sich nachweisen, dass die Reaktionen auf Peers Dichtung mindestens ebenso sehr von der Auseinandersetzung mit der einfluss- und kenntnisreichen, herausfordernden Persönlichkeit Peers gesteuert waren, als von der Auseinandersetzung mit seinen Texten.

Angesichts dieses Ergebnisses wird die Enttäuschung des Dichters nachvollziehbar, der für seine Dichtung in seiner Zeit nicht die gebührende Anerkennung finden konnte. Das vielseitige Werk Peers situiert sich also nicht nur in einem Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, sondern ebenso sehr im Spannungsfeld zwischen intellektueller Literarität und kultureller Unterhaltung innerhalb einer Regionalkultur. Die Bestätigung für seine Lyrik erhielt Peer zu Lebzeiten denn auch vor allem von literaturinteressierten Rätoromanen seiner eigenen Generation, die seine innovative Lyrik dank derselben literarischen, kulturhistorischen und ideologischen Referenzen am ehesten erfassen und ihre Anspielungen und Wertungen nachvollziehen konnten. Bis heute ist es Andri Peer jedoch unbenommen, dank seiner Innovations- und Schaffenskraft der wichtigste und vielfältigste moderne Dichter der bündnerromanischen Literatur zu sein. Für eine akademische Kritik und Analyse ist seine komplexe und vernetzte Dichtung weiterhin ein weites und spannendes Forschungsfeld.

5.2. Ausblick

Die intensive Beschäftigung mit Peers Schreiben als Aktivität und als Thema hat überraschend vielfältige Zusammenhänge sowohl im Bereich der komplexen Intratextualität der verschiedenen Textsorten seines Werks als auch in Bezug zu wichtigen Kulturströmungen seiner Zeit zu Tage gefördert, die im Allgemeinen und im Detail auf Grund der nun vorliegenden Einsichten und Ergebnisse in verschiedene Richtungen noch weiter vertieft werden können.

In Bezug auf die Forschung zu Andri Peer ist festzuhalten, dass die Mitglieder der «Forschungsgruppe Peer» seit dem Projektabschluss im 2008 hauptsächlich individuell an ihrem Themengebiet weitergearbeitet haben. Nach der Veröffentlichung der verschiedenen Arbeiten sollte an eine Zusammenführung der dabei gewonnenen Erkenntnisse zum Werk Andri Peers, und auch darüber hinaus, herangegangen werden. Bei diesen Arbeiten handelt es sich um die in dieser Abhandlung nur punktuell einbezogene, 2010 publizierte Studie von Clà Riatsch zum Engadin-Mythos, um die nun als e-Dissertation vorliegende Arbeit zur Metrik von Renzo Caduff und um die in Entwicklung begriffene Arbeit von Dumenic Andry zu Intertextualität und Interdiskursivität. Wie Renzo Caduff zum Schluss seiner Arbeit hervorhebt, besteht in den Fragen der Formen rätoromanischer Lyrik auf Grund des neuesten Forschungsstands ein grosser Nachholbedarf an Systematisierung und an Theoriebildung, in die auch die älteren Autoren einbezogen werden müssen. Ebenso wären im Bereich der Themen und Motive und ihrer Tradition im bündnerromanischen Schrifttum weitere interessante Bezüge zu entdecken. Eine Vertiefung der formellen Aspekte der Lyrik sollte jedoch nicht nur rückwärtsgewandt sein, sondern ebenso den Einfluss von Dichtern wie Andri Peer und Hendri Spescha auf die folgenden Dichtergenerationen und deren weitere Entwicklung einer zeitgenössischen Modernität berücksichtigen.

Zum Einfluss der europäischen Moderne auf weitere massgebliche bündnerromanische Kulturträger sollten nicht nur einzelne Texte auf ihre intertextuellen Bezüge hin untersucht werden, sondern auch das allgemeine Kulturverständnis, wie es Peer insbesondere in den 1950er-Jahre durch seine publizistische Tätigkeit weitervermittelt hat. Peers vielfältiger Anschlussversuch an das schweizerischen Literaturgeschehen während des allgemeinen kulturellen Aufbruchs der 1950er- und 1960er-Jahre und die sprachübergreifenden Bemühungen der 1970er-Jahre könnten noch vertieft werden. Im bündnerischen

Zusammenhang wird in einer weiteren kulturwissenschaftlichen Vertiefung die durch Giuseppe Gangales Kulturarbeit ausgelöste Debatte einbezogen werden müssen. Die nun vorliegende Übersicht zu Gangales Nachlass im SLA zeigt gemäss ersten Erkenntnissen, dass diese noch nicht aufgearbeiteten Materialien für die romanische Kulturbewegung allgemein und die daraus entstandene Literatur der 1950er- und 1960er-Jahre wichtige Grundlagen darstellen. Ergänzend dazu wird die nächstens publizierte Dissertation von Rico Valär zur Aktivität von Peider Linsel die rätoromanische Heimatbewegung in einen nationalen und kulturgeschichtlichen Zusammenhang stellen.

Diese verschiedenen Ansätze verweisen unter anderem auf die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Regionalkultur im weitesten Sinn, deren Gesetzmässigkeiten und Dynamik in einer kleiner gewordenen Welt wieder vermehrt auch das Interesse der Forschung auf sich ziehen. Auch dabei interessiert gerade die Frage nach den künstlerischen Entwicklungsmöglichkeiten zwischen Konservierung und Modernisierung, an die ein aktueller kulturwissenschaftlicher Ansatz vielleicht auf neue Art herangehen kann.

6. Bibliographie

6.1. Texte von Andri Peer

Für weitere Details zu den Arbeiten Andri Peers cfr. auch die *Bibliografia Andri Peer* / *Bibliographie Andri Peer* online in: www.nb.admin.ch/sla.

6.1.1. Nachlass Andri Peer im SLA (Peer SLA)

Der Nachlass von Andri Peer ist mit einem internen Word-Inventar erschlossen, die Erschliessungsarbeiten sind noch im Gange. Gemäss den geltenden Richtlinien sind die Materialien, es handelt sich um ca. 120 Archivschachteln, in verschiedene Bereiche unterteilt, die in den benutzten Signaturen sichtbar werden. Die Unterlagen aus dem Nachlass werden gemäss diesen Signaturen zitiert:

- *A: Werke:* A-1: Gedichte, A-2: Prosa, A-3: Theater und Hörspiele, A-4: Artikel, Vorträge, Kurse mit Notizen und Materialien [...]
- *B: Korrespondenz:* B-1: Briefe von A.P., B-2: Briefe an A.P., B-3: Thematische Briefkonvolute, [...]
- *C: Biographische Dokumente:* [...] C-1-d: Tagebücher, [...]
- *D: Sammlungen:* D-1: Verschiedene Sammlungen von A.P., D-2: Biobibliographie und Kommentare, Kritik und Werkdokumentation [...]

6.1.1.A-1: Gedichte

Die Dossiers zu den einzelnen Gedichten sind grundsätzlich in chronologischer Reihenfolge der publizierten Sammlungen abgelegt, dabei liegen die Dokumente physisch bei der Sammlung, in der das entsprechende Gedicht erstmals in einem selbständigen Band veröffentlicht wurde. Bei den Zitatnachweisen wird jeweils auf diese Inventarsignatur verwiesen. Das 1948, 1950 und 1951 publizierte Gedicht *Tea-Room* beispielsweise ist bei der Sammlung *A-1-b: Poesias* (1948) eingeordnet, bei den weiteren Sammlungen wird an entsprechender Stelle jeweils auf diese Signatur verwiesen. Von dieser Erfassung ausgenommen sind die auf die Drucklegung ausgerichteten Zusammenstellungen der einzelnen Gedichtbände, wie auch die Manuskripte, welche Peer Drittpersonen zum Lesen vorlegte und mit deren Notizen versehen aufbewahrte. Im Falle des

relativ umfangreichen Bandes *La terra impromissa* beispielsweise sind die Konvolute mit handschriftlichen Bemerkungen und Korrekturen von Cla Biert und Jon Semadeni separat abgelegt (cfr. A-1-n/81 bis 83).

6.1.1.B: Korrespondenz

Die Briefe werden gemäss dem Korrespondenzinventar unter Anfügung des Datums zitiert. Die Sammlung ist in *B-1: Briefe des Autors*, *B-2: Briefe an den Autor* und *B-3: Thematische Konvolute* unterteilt, die Signatur richtet sich jeweils nach einer Abkürzung des Nachnamens des Adressaten bei B-1, des Absenders bei B-2 und dem Titel des Konvoluts bei B-3, z.B. B-1-BIE: Briefe an Cla Biert, B-2-BIE: Briefe von Cla Biert und B-3-ARCH: Briefe an den und vom Arche-Verlag.

Die in der Materialsammlung Peer IV, 2011 abgedruckten Nachlassdokumenten werden mit dem entsprechenden Hinweis zitiert.

6.1.2. Poetische Werke (Peer I)

- 1946 *Trais-cha dal temp*, Samedan / San Murezzan, Edizioni da l'autur
- 1948 *Poesias. Atmosferas, Satiras, Purtrets, Versiuns*, Paris, Edizioni da l'autur
- 1951 *Sömmis*, Winterthur, Edizioni da l'autur
- 1951a *Daman d'instà, Abandun*, in: *ASR* 65-1951:23
- 1951b *Il sömmi; Tea-Room; I dà*, in: *Essence* 1951. Deutsche Übersetzung von Robert Konrad, französische Übersetzung von Pierre Arbour
- 1955 *Battüdas d'ala*, Winterthur, Edizioni da l'autur
- 1957 *Stad engiadinaisa*, in: Vogel, Traugott, *Ladinische und surselvische Prosa und Poesie mit nebengestellter deutscher Übertragung*, Reihe *Der Bogen*, St. Gallen, Tschudy
- 1959 *Sgrafits*. Rätoromanische Gedichte mit deutscher Übersetzung von Urs Oberlin, Zürich, Rascher&Co.
- 1959a *Zürich zum Beispiel. Signatur einer Stadt in lyrischen Texten von heute*, St. Gallen, Tschudy (Auswahl der Texte: Hans Rudolf Hilty und Herbert Ernst Stüssi. *Gedichte: Schritte des Herbstes, Mythenquai*, Übersetzung von Urs Oberlin und *Im Sperrkreis des Vergnügens*, Übersetzung von Hans Rudolf Hilty)
- 1960 *Suot l'insaina da l'archèr*, Winterthur, Edizioni da l'autur
- 1962 Drei Gedichte von Andri Peer und drei Linolschnitte von Emanuel Jacob, Zürich, Adolf Hürliemann
- 1963 *Clerais*, Winterthur, Edizioni da l'autur
- 1967 *Furnatsch*, mit Briefauszug, in: *Engadin. Sonderheft von Wasser- und Energiewirtschaft*, Schweizerischer Wasserwirtschaftsverband, Baden, 1967:270-271

- 1969 *Da cler bel di. Poesias*, Winterthur, Ediziun da l'autur
- 1969a *Stad engiadinaisa / Engadiner Sommer*, in: *Programmheft zu den Engadiner Konzertwochen*
- 1969b *Furnatsch*, in: *Mosaik* 27.6.1969, mit deutscher Übersetzung von Guido Schmidlin, Aquarell von Turo Pedretti und Begleitnotiz von A.P.
- 1971 *Stradun. Ot poesias ladinas cun versiun inglaisha da Robert Billigmeier*, Turich, Adolf Hürlimann
- 1974 *Stad engiadinaisa / Engadiner Sommer*, in: *Alpinismus* 6, 1974:26
- 1974a *Vers saira / Abend*, in: *Volksstimme von Baselland*, 7.11.1974
- 1974b *Andri Peer*, in: *Orte. Eine Schweizer Literaturzeitschrift*, 2, 1974:25-28. Kurzpräsentation mit den Gedichten *Suldüm / Einsam* (deutsche Übersetzung A.P., *L'alba / Morgengrauen*, deutsche Übersetzung Urs Oberlin, *Montparnasse*, deutsche Übersetzung Urs Oberlin, *Vischandaivel / Gegenseitig*, deutsche Übersetzung A.P.
- 1975 *Il chomp sulvadi. Poesias*, Winterthur, Ediziun da l'autur
- 1975a *L'alba. Poesie ladine con la versione italiana a fronte di Giorgio Orelli*, Lugano, Pantarei.
- 1977 *Furnatsch. Ot poesias / Huit Poésies*, Lausanne, Libertas, trad. française en collaboration de différents auteurs
- 1977a *Vainchot poesias*. Mit fünf Illustrationen von Camille Graeser, Zürich, Adolf Hürlimann
- 1979 *La terra impromissa. Poesias*, Turich, Adolf Hürlimann
- 1979a *Eu nun ha oter*. Undici poeise in retoromancio con traduzione italiana e con sei Litografie originali a colori di Massimo Cavalli, Milano, Scheiwiller
- 1980 *Refügi*. Gedichte, rätoromanisch und deutsch, Zürich, Wado, Schweizer Autoren
- 1984 *Insainas*, Buchs, Zürich, Waser
- 1985 *Ils ons vantüraivels*, in: *ASR* 98-1985:269-318
- 1988 *Poesias / Gedichte*. Übersetzung von Herbert Meier, Disentis, Desertina
- 2003 *Poesias 1946-1985*, Cuoira, Desertina, ed. Clà Riatsch

6.1.3. Prosa, Essayistik, Tagebücher, Drama und Hörspiele (Peer II)

- 1948 *Artists da café*, in: *Peidras Parisianas, Skizzas ed impissamaints*, in: *Fögl Ladin* 7.9.1948
- 1950 *La prüma ascensiun süil Piz Bernina als 13 settember 1850*. Emissiun en trais parts dad Andri Peer. Cun Domenica Messmer, Andri Peer ed auters, in Peer IV, 2008
- 1951 *Tizzuns e sbrinzlas*, Winterthur, Ediziun da l'autur. Daraus werden zitiert:
- *Insais e chaprizzis:*
 - *Savur e memoria*
 - *Leivezza da stil*

- *Cumgià da mia penna Barbla*
- *Anguoschas*
- *Il risppli*
- *Breviari pel giuven poet rumantsch*
- 1953 Jon Günaiver (alias), *Stincals ed anecdotes*, in: *Fögl Ladin* 24.7. und 28.7.1953
- 1954/55 *Masüras*. Idill radiofonic in trais acts, in: *ASR* 68-1954/55:5-27
- 1955 *Sonnentrunkene Skifahrt in den Frühling*, in: *Schweiz* 15.3.1955 sowie *Davoser Zeitung* 14.2.1967
- 1957 *L'ura da sulai*, Samedan, Lia Rumantscha. Daraus werden zitiert:
 - *Vuschs giò da palantschin*
 - *Sün skis vers prümvavaira*
 - *Meis cudeschs*
 - *Paginas dal Diari*
- 1957a *Il nar da cudeschs*, in: *La Scena* 15
- 1961 *Da nossas varts*. Raquints, Lavin, Chasa Paterna 78/79. Daraus werden zitiert:
 - *Daman da chatscha*
 - *Cuort inscunter*
 - *Rabliizza*
 - *Ûn cumanzamaint chi imprometta*
 - *Ultima sgiada*
 - *Retuorn dal prader*
 - *Fastens*
- 1961a *Ûn viadi in Lucania*, Winterthur, Edizium da l'autur
- 1965 *Stanguel vers daman*, in: *Fögl Ladin* 5.3.1965
- 1967 *Soft carpets – hard currency*, in: *Swissair Gazette*, 1967-11:10-11. Eine Publikation der deutschen Version wurde bisher nicht gefunden, *Weiche Teppiche – Harte Währung. Aus der Strategie des Luxushotels*, unpubliziert, in: Peer SLA, A-2
- 1968 *Erzählungen*, Zürich, Verlag Gute Schriften. Daraus werden zitiert:
 - *Erinnerung an meinen Vater*
 - *Die Wiese vom Tartèr*
 - *Jagdmorgen*
- 1971 *Our dal diari dad ün speculant*, in: *Il Chardun* 1/2/1971:20-22 und 1/3/1971:21-23, cit. aus Peer II, 1982:128-133
- 1972 *Arosa*. Ein farbiger Bildband von Ruedi Homberger, Text von A.P., mit Übersetzungen ins Französische, Italienische und Englische, Rapperswil, Rav-Verlag
- 1974 *Jener Nachmittag in Poschiavo*, Basel, Reinhardt Verlag. Daraus werden zitiert:
 - *Sonnenwende*
 - *Auf der Passstrasse*
 - *Begegnung in der Gondelbahn*

- *Schwierigkeiten eines Riesen*
- 1978 *Trais sëmmsis*, in: *Chalender Ladin* 68, 1978:22-25
- 1982 *La Ruina da Plür / Il traditur da la patria / Paginas dal Diari*, Samedan, Uniun dals Grischs
- 1985 *Prosa cuorta*, in: *ASR* 98-1985:382-402, Daraus werden zitiert:
 - *Ün giat illa giassa*
 - *Ponderaziuns sur da la poesia. Üna resposta ad Arnold Rauch*

6.1.4. Publizistische, redaktionelle, verlegerische und wissenschaftliche Arbeiten (Peer III)

- 1940 *Retorumantsch* («artichel scrit da scolar chantunal, forsa meis prüm artichel?»), in: *Sain Pitschen* [Juni], 1940:20-22
- 1943 *Glossari sursilvan-ladin per las obras da Gian Fontana. Pleds sursilvans na cuntschaints in Engiadina*, collavuraziun cun Dumeng Vonzun, Cuaira, ediziuns Renania
- 1943a *Friedrich Hebbel*, in: *Sain Pitschen* 2, 1943:17-24
- 1943b *Giuventüna ed avegnir*, in: *Sain Pitschen* 14, 1943:39-42
- 1944 *Il davoguerra*, in: *Sain Pitschen* 15, 1944:10-14
- 1945 *Il dicziunari tudais-ch – ladin da Bezzola-Tönjachen*, in: *Sain Pitschen* 8, 1945:29
- 1945a *Utuon e poesia*, in: *Sain Pitschen* 3/16, 1945:40-45
- 1947 *Muossavia dramatic da Gadola / Semadeni*, in: *Fögl Ladin* 4.3.1947
- 1947a *Grazcha als praders*, in: *Fögl Ladin* 29.4.1947
- 1948 *Facilità dal stil*, in: *Novas litteraras*, Nr. 2, 1948:3
- 1948a *Der DRG als Fundgrube für den Volkskundler*, in: *Archiv für Volkskunde*, 38. Jg., 1948 und 39. Jg. 1949, nun in: Peer IV, 2011:34ff.
- 1948b *Thomas Sterne Eliot survgnit il premi Nobel per l'an 1948* [cun traducziuns da: *Preludes I-IV / Preludis I-IV*], in: *Fögl Ladin* 23.11.1948, nun in: Peer IV, 2011:222ff.
- 1949 *Pream al lectur*, in: Fortunat a Griatschouls (alias), *La Renaschentscha dals Pata-gons*, Samedan, Stamparia engiadinaisa 1949:5-7 e (cun aggiunta da *Inviamaaint a las annotaziuns*) in: Reto Caratsch, *Ouvras*, Zernez, Il Chardun, 1983:18-22
- 1950 *Critica e creanza*, in: *Fögl Ladin* 13.1.1950, nun in: Peer IV, 2011:197ff.
- 1950a *L'ögl dad Alexander Lozza*, in: *Fögl Ladin* 3.2.1950, nun in: Peer IV, 2011:117ff.
- 1950b *Pangronds da Cla Biert*, in: *Fögl Ladin* 28.2.1950, nun in: Peer IV, 2011:121ff.
- 1950c *Bainvgnü a la Musa Rumantscha*, in: *Fögl Ladin* 27.10.1950
- 1950d *L'inviern in poesias e chanzuns rumantschas*. Tschegn a l'emissiun dals 1. december a gnir, in: *Fögl Ladin* 28.11.1950
- 1951 Jon Günaiver (alias), *Il grand poet Apollinaire vaiv'ün bap engiadinais*, in: *Fögl Ladin* 22.3.1951
- 1951a *Ein rätoromanischer Kriminalroman*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 10.03.1951
- 1951b *Musa Rumantscha. Eine Anthologie rätscher Lyrik*, in: *Volksrecht* 15.03.1951

- 1952 *Ils talents affidats nu sun amo rendüts*, in: *FL* 16.5. und 20.5.1952
- 1952a *Dicziunari Rumantsch Grischun, 21avel faschicul Bastian-Bel-Bickoc*, in: *Fögl Ladin* 15.7. und 18.7.1952
- 1952b *Ingio sun las chartas da noss poets?*, in: *Fögl Ladin* 3.10.1952
- 1953 *Concurrenza o incumbenza? Alch impissamaints sur da la vita litterara pro'ls Rumantschs*, in: *Peer III, Sain Pitschen* 7/19, 1953
- 1953a Jon Günaiver (alias), *Stincals ed anecdotes*, in: *Fögl Ladin* 28.7.1953
- 1954 *Pream*, in: *Chasper Pult, Papparin, Samedan, Chasa Paterna* 68, 1954:5-9
- 1955 *Vom Umgang mit Rätoromanen*, in: *Schweiz*, Mai 1955
- 1956 *Critica e preschantaziun*, in: *Fögl Ladin* 1.5.1956, nun in: *Peer IV*, 2011:203ff.
- 1956a *Istorgias da Cla Biert. Prüma part: Amuras*, in: *Fögl Ladin* 13.4.1956
- 1957 *Rätoromanische Wintergedichte*, in: *Die Tat* 2.2.1957
- 1957a *La poesia nouva e'l rumantsch*, in: *Sain Pitschen* 23/4 und 23/8, *Fögl Ladin* 3.4.1957 und 27.8.1957, nun in: *Peer IV*, 2011:134ff.
- 1957b *Die Worte sind Steine. Zu Carlo Levis neuem Sizilienbuch*, in: *Neues Winterthurer Tagblatt* 5.1.1957
- 1957c «Risultive». *Baderlada da la giuvna poesia furlana*. *Zavrà our dal Fögl Ladin Samedan* 1957:3-11 (auch in: *Fögl Ladin* 3.5/7.5.1957), nun in: *Peer IV*, 2011:144ff.
- 1958 *Rätoromanische Lyrik. Einleitung und Übersetzungen von Andri Peer*, in: *Die Tat* 20.6.1958
- 1960 *Der erste Klassiker der rätoromanischen Literatur. Zu Jachiam Bifrons Übertragung des Neuen Testaments von 1560*, in: *Schweiz*, Nr. 5
- 1960a *L'ouvra da Peider Lansel. In vista ad ün'ediziun commemorativa*, in: *Fögl Ladin* 11.10.1960, nun in: *Peer IV*, 2011:73ff.
- 1961 *Die Sonne im Knopfloch. Meine Landsleute, die Engadiner*, in: *Merian. Das Engadin*, 14. Jahrg., Heft 8/1961:49-52
- 1961a *Rätoromanische Dichter. Einführung und Übersetzungen von Andri Peer*, in: *Der Landbote* 17.2.1961
- 1961b *Poesias da Flurin Darms*, in: *Fögl Ladin* 24.3.1961
- 1961c *Zu den Geschichten Cla Bierts*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 28.05.1961
- 1961d *Harte Fäuste und ein warmes Herz. Rückblick auf Leben und Werk Ernest Hemingway's*, in: *Neue Bündner Zeitung* 8.7.1961, nun in: *Peer IV*, 2011:228ff.
- 1961e *Das rätoromanische Buch von 1552 bis in unsere Tage*, in: *Basler Nachrichten* 12.11.1961
- 1961f *Gebändigte Dämonen. Zum Buch «Die verzauberten Täler» von Christian Caminada*, in: *Der Landbote* 15.12.1961
- 1962 *Kulturbrief aus Romanisch-Bünden*, in: *Neue Bündner Zeitung* 20.1.1962
- 1962a *Giorgio Orelli. Aus dem Italienischen übersetzt von Andri Peer*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 18.03.1962
- 1962b *An den Engadiner Seen*, in: *Neues Winterthurer Tagblatt* 21.6.1962
- 1962c *Begegnungen mit italienischen Schriftstellern*, in: *Der Landbote* 7.12.1962

- 1963 *Literatur in einem viersprachigen Land*, in: *Der Schweizer Buchhandel*, 21. Jg., Nr. 15, 1963:457-458, nun in: Peer IV, 2011:205ff.
- 1963a *La chasa engiadinaisa*, in: *Chalender Ladin* 53, 1963:25-35, nun in: Peer IV, 2011:253ff.
- 1963b *Die rätoromanische Sprache*, in: *Panorama Schweiz*, Artemis, 1963:33
- 1963c *Aus der Geschichte des rätoromanischen Buches*, in: *Der Landbote* 15.2.1963, nun in: Peer IV, 2011:152ff.
- 1963d *Impissamaints*, in: *Fögl Ladin* 26.2.1963 und *Fögl Ladin* 5.3.1963
- 1963e *Cumgià da Chasper Ans Grass*, in: *Fögl Ladin* 12.7.1963
- 1963f *Die Sendung Peider Lansels. Zum 100. Geburtstag des Dichters / 15. August*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 18.08.1963
- 1964 *Discuors per la festa commemorativa da Peider Lansel als 18 avuost 1963*, in: ASR 77-1964:145-151
- 1964a *Nossa via svizra – Ün'ögliada inavo süll'Exposiziun naziunala svizra 1964*, in: *Fögl Ladin* 15.1.1964
- 1965 *Poesias da Peider Lansel*, in: *Fögl Ladin* 5.10.1965
- 1966 (ed.), Peider Lansel, *Ouvras. Poesias originalas e versiuns poeticas cun Agiunta*, Samedan, Uniun dals Grischs und Lia Rumantscha
- 1966a *Rätoromanische Schriftsteller. Reto Caratsch*, in: *Der Landbote* 20.5.1966, nun in: Peer IV, 2011:77ff.
- 1966b *Rätoromanische Schriftsteller. Toni Halter*, in: *Der Landbote* 24.6.1966, nun in: Peer IV, 2011:80ff.
- 1966c *Rätoromanische Schriftsteller. Curo Mani*, in: *Der Landbote* 23.9.1966, nun in: Peer IV, 2011:86
- 1966d *Rocco Scotellaro*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 27.04.1966
- 1966e *Gedichte von Eugenio Montale und Disharmonie als Wirkungsfeld der dichterischen Inspiration*, in: *Der Landbote* 7.10.1966. [Übersetzung ins Deutsche von *Eugenio Montale*, in: *Accrocca* 1960, dann in: *Zampa* 1976:574-577. Mit «Nachdichtungen» Andri Peers der Gedichte *Corno inglese* und «Portami il girasole...»].
- 1967 *L'aforissem: üna vardà chi sta in pè be suletta*, in: *Fögl Ladin* 13.1.1967
- 1968 *Tant per dar ün tschüt in fuschina*, in: *Novas litteraras* 30, 1968:3-12, nun in: Peer IV, 2011:48ff.
- 1968a «*Ö schi quinta'm ün'istorgia!*». *Impissamaints sur da la tecnica e funcziun dal raquint*, in: *Radioscola* 13, 1968, 25, 1:3-8
- 1968b *Quand je pense à l'Engadine*, in: *Jeunesse magazine*, August 1968:14-19. Übers. ins Französische von Charles Albert Reichen
- 1968c *Das Schams, ein schönes Tal am Hinterrhein*, in: *Bündner Tagblatt* 2.2.1968
- 1968d *Zeitgenössische Strömungen in der rätoromanischen Literatur*, in: *Terra Grischuna. Zeitschrift für Bündnerische Kultur, Wirtschaft und Verkehr*, 27. Jg., Nr. 6, 1968:317-322, nun in: Peer IV, 2011:159ff.
- 1968e *Gedanken über die Schriftstellerei*, in: *Bündner Tagblatt* 9.9.1968, nun in: Peer IV, 2011:57ff.

- 1968f *Mi' Engiadina, adieu sta bain. Über die Auswanderung der Bündner*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 6.11.1968
- 1969 *In algordanza da professur Chasper Pult*, in: *Fögl Ladin* 3.1.1969, nun in: Peer 2011:40ff.
- 1969a *In Ollanda fetsch viadi... Über die bündnerische Auswanderung*, in: *St. Galler Tagblatt* 4.8.1969
- 1969b *Ein Dorf, genannt San Murezzan. Porträt eines Weltkurorts*, in: *Der Freie Rätier* 5.9.1969, nun in: Peer IV, 2011:268
- 1970 *Patnal – Sin stadera. Critica litterara, poesias da Hendri Spescha*. Mit Andri Peer und Leza Uffer, nun in: Peer IV, 2008
- 1970a *Ils plü bels vers da Jon Guidon*, in: *Fögl Ladin* 13.3.1970
- 1970b *Eugenio Montale. «Das Gedicht, eine lange und dunkle Schwangerschaft...»*, in: *Die Tat* 18.4.1970. [Cfr. oben 1966e, mit deutscher Übersetzung Andri Peers des Gedichts *Bassa Marea / Ebbe*]
- 1971 Einführung zu Conrad Ferdinand Meyer, *Jürg Jenatsch und andere Novellen*, Genf, Editio-Service 1971:VII-XIX
- 1971a *Agave auf der Klippe. Zum Leben und Werk des Dichters Eugenio Montale*, in: *Die Tat* 9.10.1971, nun in: Peer IV, 2011:243ff.
- 1974 *Das Lied vom Grauen Bund. Zu G.A. Huonders hundertfünzigstem Geburtstag*, in: *Die Tat* 7. u. 14.9.1974
- 1978 *Situation und Chancen des Schriftstellers in einer sprachlichen Minderheit. Beziehungen zwischen dichterischem Ausdruck und heimatlicher Gebundenheit*, in: *Literatur aus der Schweiz. Texte und Materialien*, Egon Ammann und Eugen Faes (edd.), Suhrkamp, 1978:462-476, nun in: Peer IV, 2011:208ff.
- 1978a *Trais sömmis*, in: *Chalender Ladin* 68, 1978:22-25
- [1978b] *Beziehungen zur französischen Literatur und (vermutlich) durch diese empfangene Einflüsse*, in: Peer SLA, Typoskript o.D., D-2-a, nun in: Peer IV, 2011:58ff.
- 1983 *La fadiusa fatschenda dal traductur*, in: *Litteratura* 6/2, 1983:174-198, nun in: Peer IV, 2011:177ff.
- 1983a *Situaziun e vistas d'ün scriptur illa minuranza*, in: *Litteratura* 6/1, 1983:67-72
- 1983b *Cla Biert – scriptur, trubadur, teatrist*, I und II, *Radioscola* 30, 1983, 296 und 297, 2:1-17
- 1983c *Vom Schweigen des Publikums. Kultur in ländlichen Verhältnissen*, in: *Schweizer Feuilleton-Dienst* (Abonnentenblatt) 3.5.1983, nun in: Peer IV, 2011: nun in: Peer IV, 2011:218ff.
- 1983d *Tradiziun ed invenziun in poesia ladina. Sur da «Quist chantunet am suria»* (poesias da Duri Gaudenz), in: *Fögl Ladin* 9.12.1983

6.1.5. Materialiensammlungen (Peer IV)

- 2008 *Andri Peer e ses temp en documents audiovisuels istorics*. Interviews, recitaziuns da poesias, giesus radiofonics e critica litterara (1947-1982) or dals archivs da Radio

- e Televisiun Rumantscha, ed. Annetta Ganzoni, Bern, Schweizerische Nationalbibliothek / Schweizerisches Literaturarchiv
- 2009 *Bibliografia Andri Peer / Bibliographie Andri Peer*, edd. Dumenic Andry, Renzo Caduff, Annetta Ganzoni und Clà Riatsch, in: www.nb.admin.ch/sla
- 2011 *Andri Peer, Essais, corrispondenza e critica 1947-1994*, edd. Dumenic Andry, Renzo Caduff, Annetta Ganzoni und Clà Riatsch, *Romanica Raetica* 19, Cuirà, Societad Retorumantscha

6.2. Bündnerromanische Literatur

A.A.V.V.

- 1953 *La Soncha Scrittüra. Vegl e Nouv Testamaint*, ed. tras ils colloquis d'Engiadina, Samedan
- 1918 *Musa ladina. Antologia da la poesia engiadinaisa precedüda d'üna cuorta survista da nossa litteratura poetica*, ed. Peider Lansel, Samedan, Engadin Press
- 1950 *Musa rumantscha. Antologia poetica*, ed. Peider Lansel (1863-1943) e Jon Pult, complettada cun la collavuraziun da Felix Calonder e Leza Uffer, Cuoirà, Lia Rumantscha
- 1958 *ensemble. Ein Schweizer Beitrag zur zeitgenössischen Lyrik*, ed. Peter Lehner, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Hilty und Andri Peer, Bern, Benteli
- 1965 *Nossas tarablas. Nossas parevlas*. Tscherna fatta da la Societad Retorumantscha, Cuoirà, Lia Rumantscha (¹1951)
- 1977 *Schweizer Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts*. Gedichte aus 4 Sprachregionen, herausgegeben von Bernd Jentzsch unter Mitarbeit von Giovanni Orelli, Andri Peer und Bertil Galland, Zürich, Benziger
- 1978 *Raetia '70. Antologije de poesie ladine-grisone resinte / Antologia della poesia recente nel ladino dei Grigioni*, San Daniele del Friuli, ribis
- 1979 *Rumantscheia. Eine Anthologie rätoromanischer Schriftsteller der Gegenwart*, ed. Quarta lingua, Vereinigung zur Förderung der rätoromanischen Sprache, Übers. Bernhard von Arx e.a., Zürich, Artemis-Verlag

Andry, Dumenic

- 2002 *Robas da tschel muond*, Savognin, Artori

Bezzola, Clo Duri

- 1978 *Our per la romma*. Poesias, Oetwil am See, Ediziun da l'autur
- 1998 *Das gestohlene Blau / Il blau engulà*. Gedichte / Poesias, Zürich, Pendo Verlag

Biert, Cla

- 1956 *La runa*, nun in: Id., *Das Gewitter und andere Erzählungen / Betschlas malmadüras ed oters raquints*, ed. Mevina Puorger, Zürich, Limmat, 2009

- 1962 *La müdada*, Cuoir, Ediziun da l'autur
 1981 *Il descendent / Der Nachkomme*, ed. und übers. von Iso Camartin, Zürich, Benzi-
 ger
 1993 *Las fluors dal desert*. Raquints e sömmis our dal relasch, Sent, Ediziun da famiglia

Caratsch, Reto

- 1983 *Ouvras*, Zernez, Il Chardun

Cafilisch, Artur

- 1993 *L'ouvra litterera ed oters scrits*, Schlarigna, Uniun dals Grischs

Ch(i)ampell, Duri(ch)

- 1906 *Der engadinische Psalter des Chiampel*. Neu herausgegeben von J[akob] Ulrich,
 Dresden, Gesellschaft für romanische Literatur, Bd. 9

Famos, Luisa

- 1960 *Mumaints.*, sowie
 1974 *Inscunters*, nun in
 1995/96 *Poesias / Gedichte*, Zürich, Arche-Verlag
 2004 *ich bin die Schwalbe von einst / eu sun la randolina d'ünsacura*, ed. Mevina Puorger,
 Zürich, Limmat

Fontana, Gian

- 1971 *Poesias*, in Id., *Ovras*, Cuera, Bischofberger, Bd.2

Lansel, Peider

- 1929 *Il vegl chalamêr. Poesias*. Ediziun definitiva, Zürich, Druck Gebr. Fetz
 1966 *Ouvras. Poesias originalas e versiuns poeticas*, ed. Andri Peer, Samedan, Uniun dals
 Grischs und Lia Rumantscha
 2012 *Essais, artichels e correspundenza*, ed. Rico Valär, Cuoir, Chasa Editura Ru-
 mantscha

www.peiderlansel.ch

Lozza, Alexander

- 1954 *Poesias*, ed. Duri Lozza, Coira

Mani, Curo

- 1991 *Ovras*, Donat, ed. Renania

Nolfi, Tina

- 1983 *sfessas albas*, Lavin, gilgia script

Pallioppi, Zaccaria

1900 *Poesias*, Coira, Manatschal, Ebner & Cie.

Peer, Oscar

1999 *La rumur dal flüm*, Puntraschigna, Uniun dals Grischs

Planta, Armon

1973 *Amarellas*, Sent, Ediziun da l'autur

Plouda, Rut

1986 *Föglias aint il vent*, Ftan, Ediziun da l'autura

Po, Chasper

1996 *Rimas*, edd. Göri Klainguti und Clà Riatsch, Schlarigna, Uniun dals Grischs

Rauch, Men

1953 *Il bal da schaiver nair. Poets ed illetrats ladins*, Samedan, Stamparia engiadinaisa

Rüthers-Seeli, Tresa

1987 *Tras melli veiders. Poesias*, Mustér, Desertina

Semadeni, Jon

1998 *Die rote Katze / Il giat cotschen*, Zürich, Limmatverlag (romanischen Edition
¹1980)

Spescha, Hendri

1955 *E tut quei che nus vein da retscheiver*, Hörspiel, s.l., s.d.

1958 *Sinzurs*, nun in: Id., *Uss. Poesias / Jetzt. Gedichte*, Zürich u. Chur, Edescha, 1998

Tuor, Leo

2006 *Settembrini, veta e meinis*, Cuera, Lia Rumantscha (deutsche Übersetzung von
 Peter Egloff, *Settembrini, Leben und Meinungen*, Zürich, Limmatverlag, 2011)

6.3. Literatur in verschiedenen Sprachen

Bachmann, Ingeborg

1993 *Der Fall Franza*, in: Werke Bd. 3, München / Zürich, Piper (¹1978)

Brambach, Rainer

2003 *Gesammelte Gedichte*. Mit einem Nachwort von Hans Bender, Zürich, Diogenes

Bruno, Giordano

1978 *Il Candelaio*, in: *Il teatro italiano II – La commedia del Cinquecento*, Bd. III, Torino, Einaudi «Gli struzzi»

Cavalcanti, Guido

1995 *Rime*, ed. Letterio Cassata, Roma, Donzelli

Gadda, Carlo Emilio

1987 *La cognizione del dolore*, ed. Emilio Manzotti, Torino, Einaudi

Hänny, Reto

2007 *Flug*, Frankfurt a.M., Suhrkamp

Loetscher, Hugo

2009 *War meine Zeit meine Zeit*, Zürich, Diogenes

Mallarmé, Stéphane

1959 *Correspondance 1862-1871*, ed. Henri Mondor, Paris, Gallimard

1989 *Poésies*, ed. Lloyd James Austin, Paris, Flammarion

Meier, Gerhard

1983 *Toteninsel*, Frankfurt a.M., Suhrkamp

Montale, Eugenio

1984 *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori

1995 *Il poeta*, in: *Prose e racconti*, ed. Marco Forti, Milano, Mondadori «Meridiani», 1995:540-542

Orelli, Giorgio

1962 *L'ora del tempo*. Poesie, Milano, Mondadori

Orelli, Giovanni

1999 *Di una sirena in Parlamento*. Racconti, Bellinzona, Casagrande

Ovidius Naso, P.

1994 *Metamorphosen*. Lateinisch / Deutsch, ed. und übersetzt von Michael von Albrecht, Stuttgart, Reclam

Ponge, Francis

1961 *Le lézard*, in: *Le grand recueil. Pièces*, Paris, Gallimard nrf, Band III, 1961:94-99 (1945)

Schneider, Peter

2008 *Rebellion und Wahn. Mein 68. Eine autobiographische Erzählung*, Köln, Kiepenhauer & Witsch

Valéry, Paul

1950 *Histoires brisées*, Paris, Gallimard nrf

6.4. Sekundärliteratur

6.4.1. Sekundärliteratur zu Andri Peer und zur bündnerromanischen Literatur und Kultur

Andry, Dumenic, Caduff, Renzo, Ganzoni, Annetta und Riatsch, Clà

2008 *Invista en il project «Tradiziun e moderna en la lirica dad Andri Peer»*, in: *ASR* 121-2008:131-184

Andry, Dumenic

2006 *Gedichte alphabetisch mit Anmerkungen zur poetischen Sprache* (unpubl.)

2008 *Ina lectura intertextuala da la poesia «Cumgià» dad Andri Peer*, in: *ASR* 121-2008:155-168

2009 *Ŭna lectiura intertextuala da la poesia «Negressa» dad Andri Peer*, in: *ASR* 122-2009:83-101

2010 *Anmerkungen zu Andri Peers Autorenbibliothek*, in: *Quarto – Autorenbibliotheken* 30-2010: 104-110

2012 *Intertextualität und Interdiskursivität im lyrischen Werk von Andri Peer. Intertextuelle Lektüren ausgewählter Gedichte* (in Arbeit)

Bezzola, Clo Duri

1979 *Andri Peer: «La terra impromissa»*, in: *Litteratura* 2, 1979:181-184, nun in: *Peer* IV, 2011:453ff.

Bezzola, Reto R.

1963 *Die Erneuerung der romanischen Literatur*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 15.02.1963

1979 *Litteratura dals Rumauntschs e Ladins*, Cuira, Lia Rumantscha, 1979:511-514 und 677-693

Bertogg, Annamengia

1980 *Refügi: in cudisch da poesias d'Andri Peer*, in: *La Casa paterna / La Punt* 25.9.1980

Biamonte, Francesco

- 2009 *Literatur in Romanischbüenden: Tradition und Innovation*. Ein Gespräch mit Renzo Caduff, Annetta Ganzoni und Riatsch Clà, in: *viceversa literatur* 3, Jahrbuch der Literaturen der Schweiz, Zürich, Limmatverlag, Service de Presse Suisse, 2009:119-126

Biert, Cla

- 1949 *Üna poesia dad Andri Peer: «Mezzanot»*, in: *Fögl Ladin* 8.7.1949
 1951 *Poesia moderna aint illas «Annalas» 1950. Ün insai litteraric sur trais poesias dad A. Peer*, in: *Fögl Ladin* 24.4., 27.4.1951 und 11.5.1951, nun in: Peer IV, 2011:392ff.
 1955 *Annalas 1954/55*, in: *Fögl Ladin* 25.10.1955
 1960 *Impreschiuns d'üna poesia [Tschütschaiver dals morts]*, in: *Fögl Ladin* 8.4.1960
 1961 *Ha l'avrigl givellas? Impissamaints legiend üna poesia dad Andri Peer [Stagiun morta]*, in: *Fögl Ladin* 7.4.1961, nun in: Peer IV, 2011:432ff.
 1961a *Our dal nouv cudesch da poesias d'Andri Peer: «Suot l'insaina da l'archèr»*, in: *Novas litteraras*, 18, 1961:4-7
 1964 *Poesias novas da Andri Peer. Cla Biert sur da Clerais*, in: *Emissiun per ils Retoromantschs*, 4.9.1964, nun in: Peer IV, 2008
 1968/69 *Chasper Pult*, in: *Radio und Fernsehen*, Nr. 52, 29.12.1968-4.1.1969.
 1970 *«Ün curtè vala dapli co ün sdun»*, in: *Fögl Ladin* 6.1.1970, nun in: Peer IV, 2011:446ff.
 1971 *Analisa d'üna poesia. «Temp sainza temp»*, in: *Novas litteraras*, 38, 1971:2-4
 1977 *Prüm inscunter dad ün chi'd es tuornà*, in: *Il Chardun*, Jg. 7, 1977-1:22-23

Caduff, Cristian

- 1979 *Wie Rufe in eine Erstarrung. Gedichte von Andri Peer – «La terra impromissa»*, o.O., 11.9.1979

Caduff, Leonard

- 1961 *Lyrik für eine Talschaft*, in: *Basler Nachrichten* 21.4.1961

Caduff, Renzo

- 2007 *«prova i'l möd da Peider Linsel». Andri Peer denter imitaziun e re-creaziun*, in: *ASR* 120-2007:21-45
 2008 *Furmas da passagi tranter poesia moderna e poesia tradiziunala*, in: *ASR* 121-2008:145-154
 2010 *Variantas, corrispondenza e poetologia en connex cun «Sendas» (1975) da Hendri Spescha*, in: *ASR* 123-2010:185-209
 2011 *Die Metrik Andri Peers im Spannungsfeld zwischen bündnerromanischer Tradition und europäischer Moderne*. Dissertation Universität Freiburg, Freiburg (CH), <http://ethesis.unifr.ch>

- 2012 *Bündnerromanische Metrik*, in: *Romanica Raetica* 22, Cuira, Societad Retorum-antscha (in Vorbereitung)

Camartin, Iso

- 1976 *Brief an Andri Peer* sowie *Im Gespräch mit Andri Peer*, in: *Rätoromanische Gegenwartsliteratur in Graubünden*, Disentis, nun in: *Peer* IV, 2011:64ff.
 1982 *Andri Peer: Plür. Traditür. Diari*, in: *Litteratura* 5/2, 1982:264-265
 1984 *Editorial zu Lirica 84*, in: *Litteratura* 7/1
Andri Peer und die rätoromanische Literatur, in: *Quarto*, 3-1994:32-36, nun in: *Peer* IV, 2011:455ff.

Caminada, Christian

- 2006 *Graubünden. Die verzauberten Täler. Die urgeschichtlichen Kulte und Bräuche im alten Rätien*, Disentis, Desertina (1961)

Candinas, Theo

- 1959 *Lirica moderna*, in: *Novas litteraras* 15, 1959:1-6
 1986 *Co jeu scrivel ina historia*, in: *Litteratura* 8/2, 1986:23-30

Caratsch, Reto

- 1949 *Ris-cher u nu ris-cher? A proposit da la publicaziun d'üna satira*, in: *Fögl Ladin* 18.3.1949
 1949a *La saireda litteraria*, in: *Fögl Ladin* 22.3. und 25.3.1949
 1956 Fortunat a Griatschouls (alias), *Il poet Andri Peer*, in: 5.10., 12.10., 16.10., 19.10. sowie 23.10.1956, nun in: *Peer* IV, 2011:407ff.

Cathomas, Bernard

- 1975 *Il chomp sulvadi*, in: *Gasetta Romontscha* 20.6.1975
 1985 cit. in: o.A., *Ein Botschafter der Rätoromanen. Der rätoromanische Schriftsteller Andri Peer ist gestorben*, in: *St. Galler Tagblatt* 4.6.1985

Caviezel, Fidel

- 1996 *La CRR dapi la fundaziun 1946 tochen 1996: il svilup dalla CRR e dallas emissiuns romontschas da radio e televisiun da 1946-1996, cun ina cuorta eglia da el futur*, Cuera, CRR

Coray, Renata,

- 2003 *Rätoromanische Mythen im öffentlichen Diskurs. Die Stellung des Bündnerromanischen in der Schweizer Sprachenpolitik*, in: *Ladinia* XXVI-XXVII, 2002-2003:121-139
 2008 *Von der Mumma Romontscha zum Retortenbaby Rumantsch Grischun. Rätoromanische Sprachmythen*, Dissertation Universität Zürich, Chur, Reihe «cultura alpina» des Instituts für Kulturforschung Graubünden, Bündner Monatsblatt

Cuonz, Gion

1978 *As po critichar artists e scriptuors?*, in: *Fögl ladin* 11.6.1978

Denoth, Ernst

1982 *Inscunter cun Andri Peer*, Radiosendung *Svizra rumantscha*, nun in: *Peer IV*, 2008

Deplazes, Gion

1961 *Poesia ladina*, in: *Gasetta Romontscha* 20.1.1961

Egloff, Peter,

1987 *Rätoromanen. Freier Fall ins sprachlich-kulturelle Nichts?*, in: Id., *Neu-Splügen wurde nicht gebaut*, Zürich, Limmatverlag, 1987:27-49

Famos, Luisa

1960 *Sgrafits*, in: *Fögl Ladin* 19.1.1960, nun in: *Peer IV*, 2011:423ff.

Gangale-Uffer, Margarita

1986 *Giuseppe Gangale: ein Leben im Dienste der Minderheiten*. Eine Lebensbeschreibung anhand autobiographischer Dichtungen und nachgelassener Dokumente, Chur, Terra Grischuna

SLA Archiv von Margarita Gangale-Uffer im SLA, Nationalbibliothek, Bern

Ganzoni, Annetta und Riatsch, Clà (edd.)

2008 *Lectüras da «La müdada» da Cla Biert*, in: *Beihefte zum Bündner Monatsblatt* 11, Chur, Verein für Bündner Kulturforschung

Ganzoni, Annetta

2001 *«Bien amitg – Stimà signur professer...» – Posiziuns criticas our da correspundenzas d'autur*, in: *Quarto* 15/16-2001:30-47

2003 *Zur Spurensicherung eines Polit-Krimis – Anmerkungen zum literarischen Nachlass von Jon Semadeni*, in: *Ladinia* XXVI-XXVII, 2002-2003:379-404

2008 *Scrifer «La müdada»*, in: Ganzoni u. Riatsch (edd.), 2008:13-31

2008a *«Lous, glims, leuas chi taimpran il vers restiv ...» – Il scriver sco tema poetic*, in: *ASR*, 121-2008: 131-144

2009 *«...die Stimme vom gewagten Andri Peer» – Ein Dichter kommentiert Genese, Poetik und Rezeption seiner Lyrik*, in: *Quarto* 29-2009:89-94

2010 *Zwischen romanischer Dichtung und Tourismuswerbung – Der Kulturvermittler Andri Peer*, in: Rémy Charbon e.a., 2010:229-252

2010a *Schreibprozess und Konjektur – Zur Lektüre poetologischer Manuskripte bei Andri Peer*, in: Anne Bohnenkamp, Kai Bremer, Uwe Wirth, Irmgard M. Wirtz (edd.), *Kon-*

jektur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie, Göttingen, Wallstein, 2010:335-352

- 2011 *Der Anschluss an die europäische Moderne – Andri Peer, ein bündnerromanischer Lyriker*, in: *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 7-2011, Zur deutschsprachigen Literatur in der Schweiz*, edd. Günther Häntzschel, Sven Hahnuschek, Ulrike Leuscher, 2011:65-81

Ganzoni, Gian Paul

- 1983 *Grammatica ladina. Grammatica sistematica dal rumantsch d'Engiadina Bassa per scholars e creschüts da lingua rmantscha e francesa*, Cuira, Lia Rumantscha, 1983

Gaudenz, Duri

- 1955 *Larschs vidvart l'En*, in: *FL* 20.9.1955, in: Peer IV, 2011:401ff.
1956 *Il poet e seis public*, in: *Sain Pitschen* 10

Giger, Felix

- 1980 *Andri Peer: Refügi*, in: *Litteratura* 3.1, 1980:121-123

Gilli, Gian Andrea

- 1965 *Ils Rets da Furnatsch. Reflexiuns preistoricas*, in: *Chalender Ladin* 55/1965: 61-69

Guidon, Jacques

- 1958 *L'En illa litteratura ladina*, in: *Sain Pitschen* 1, 1958

Häsler, Jeremias

- 1965 *Die «Tat» besucht: Andri Peer*, in: *Die Tat* 23.7.1965

Keller, Luzius

- 2009 *Schmelzofen der Dichtung. Andri Peers Gedicht «Furnatsch» viersprachig*, in: *ASR* 122-2009:119-129
2011 *Andri Peer, Furnatsch*, in: Id., *Vier Miniaturen zu vier rätoromanischen Gedichten und deren Übersetzung ins Deutsche, Französische und Italienische*, ed. Urs Engeler, Zürich u. Solothurn, roughbook 017

Klainguti, Sidonia

- 2004 *Pleds inventos ed insolits e lur funcziun litterara in «Il commissari da la cravatta verda» da Reto Caratsch*, in: *ASR* 117-2004:271-311

Köhler, Gabriele

- 1985 *Andri Peer als Prosaist. Ein rätoromanischer Erzähler zwischen vier Kulturen, Untersuchungen zur romanischen Philologie*, Bd. 7, Frankfurt a.M., Haag und Herchen

Könz, Constant

- 1961 *Andri Peer: Suot l'insaina da l'archèr*, in: *Fögl Ladin* 10.1.1961
- 1963 *Clerais. Poesias e versiuns dad Andri Peer*, in: *Fögl Ladin* 20. und 31.12.1963
- 1970 *Da cler bel di*, in: *Fögl Ladin* 13.2.1970
- 1975 *Andri Peer, «Il chomp sulvadi», poesias*, in: *Fögl Ladin* s.d.
- 1984 *Andri Peer, Insainas*, in: *Fögl Ladin* 7.12.1984

Könz, Jachen Ulrich

- 1951 *«Tizzuns e sbrinzlas» dad Andri Peer*, in: *Fögl Ladin* 20.11.1951

Kotz, Heinz

- 1960 *Peer, Andri: «Sgrafits». Rätoromanische Gedichte mit deutscher Übersetzung von Urs Oberlin*, in: *Der Büchermarkt*, München, Juli 1960

Kraft, Martin

- 1975 *Mittler zwischen Romanisch und Deutsch. Neue Erzählungen von Andri Peer*, in: *Bündner Tagblatt* 29.1.1975 (sfd 14.1.1975)

Lansel, Peider

- 1930 *Ils temps e l'ouvra poetica da Gian Fadri Caderas*, in: Caderas, Gian Fadri, *Poesias*, Samedan 1930:III-XVI

Litteratura

- 1978- [Zeitschrift des romanischen Schriftstellervereins *Uniun da scripturas e scripturs rumantschs*]
- 1996 *50 onns USR, Litteratura* 20

Liver, Ricarda

- 2009 *Andri Peer sut la marella linguistica*, in: *ASR* 122-2009:131-138
- 2010 *Rätoromanisch. Eine Einführung in das Bündnerromanische*, Tübingen, Narr, 2. überarbeitete und erweiterte Fassung, ¹1999

Luck, Georg

- 1990 *Rätische Alpensagen. Gestalten und Bilder aus der Sagenwelt Graubündens*, ed. Georg Luck und Rätus Luck, Chur, Bischofberger (1902)

Meier, Herbert

- SLA Archiv Herbert Meier im SLA, Nationalbibliothek, Bern

Martinis de, Marika

- 1989 *Andri Peer in Aberystwith*, in: [*Neue Bündner Zeitung*] 5.5.1989

Melcher, Florian

- 1906 *Davart vschins e fulasters nella lingua retorumauntscha*, in *ASR* 20-1906:197-217
 1924/25 *Furmaziun nominala nel idiom d'engiadin'Ota*, Dissertation, in: *ASR* 38-1924: 119-179 und *ASR* 39-1925:1-42

Mützenberg, Gabriel

- 1957 *Andri Peer, poète de l'Engadine, ha trouvé un compositeur en Romandie*, in: *La Tribune de Genève*, 21/22.12.1957, nun in: Peer IV, 2011:416ff.
 1974 *Destin de la langue et de la littérature rhéto-romanes*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1974:130ff.
 1982 *Antologie Rhéto-romane*, Lausanne, L'age d'homme

o.A. [unter diese Rubrik wird in chronologischer Folge eine Reihe von Artikeln geführt, die ohne Autorengabe oder mit Kürzeln bzw. mit nicht interpretierten Pseudonymen erschienen]

- 1948 Gn., *Andri Peer, poesias*, in: *Gazetta Romontscha*, «H 1948» (Peer SLA, D-2-d, s.d.)
 1951 s.b., *Zeitschriften: «Essence»*, in: *Der freie Rätier* 14.6.1951
 1951 D., *Essence*, in: *Fögl Ladin* 11.9.1951
 1956 flâneur des deux rives, *Charta al poet* (sur da Battüdas d'ala), in: *Fögl Ladin* 13.3.1956
 1956a ns, *Sbattidas d'ala. Poesias d'Andri Peer*, in: *Gasetta Romontscha* 2.3.1956
 1956b *Litteratura rumantscha*, in: *Fögl Ladin* 20.4.1956
 1958 *Paris – von einem rätoromanischen Lyriker erlebt. Montparnasse*, in: *St. Galler Tagblatt* 22.10.1958 (auch *Die Tat*, 1.11.1958)
 1959 JK.N., *Rätoromanische Gedichte*, in: *Zürichsee-Zeitung* 22.12.1959
 1960 -r, *Andri Peer, «Sgrafits»*. Rätoromanische Gedichte mit deutscher Übersetzung von Urs Oberlin, in: *Neue Bündner Zeitung* 3.1.1960
 1961 *Junge Zürcher Lyrik*, in: *Die Zürcher Woche* 13.1.1961
 1962 *Suot l'insaina da l'archèr*, in: *Fögl Ladin* 18.2.1962
 1966 -el-, *Dichter in zwei Sprachen: Andri Peer*, in: *In freien Stunden*, 26, 25.6.1966, Serie «Wir stellen Schweizer Schriftsteller vor (IX)», nun in: Peer IV, 2011:441ff.
 1972 vg, *Die vier Literaturen der Schweiz*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 17.11.1972.

Peer-Studer, Erica

- 1994 *Purtret biografic*, in: *Quarto* 3-1994:12-24
 2003 *Sur dad Andri Peer*, in: Peer I, 2003:469-474

Peer, Oscar

- 1955 xy, *Amo 'na jada «Larschs vidvart l'En»*, in: *Fögl Ladin* 11.10.1955, nun in: Peer IV, 2011:404ff.
 1960 *Poesia da l'abandun*, in: *Novas litteraras*, Nr. 16, 1960:3-12
 1961 o.A., *Andri Peer: Suot l'insaina da l'archèr*, in: *Der Landbote* 3.3.1961

- 1961a xy, *Remarchas sur poesias d'Andri Peer*, in: *Fögl Ladin* 18.4.1961, nun in: Peer IV, 2011:434ff.
- 1986 *Zeit und Vergänglichkeit. Gedichte von Andri Peer* [Übersetzungen: *Nach dem Regen; Augenblick; Föhnmorgen; Bergsee; Refugium; Gegenüber; Novembertag; Abseits; Schritte des Herbstes; Elemente; Tauwetter*], in: *Bündner Jahrbuch*, Chur, Bischofberger, Jg. 28, 1986:39-41
- Pult, Chasper (sen.)
- 1941 *Meis Testamaint*, Samedan, Stamparia engiadinaisa
- Pult, Chasper (jun.)
- 1994 *Andri Peer – Ambassador der Rätoromania*, in: *Quarto* 3-1994:66-71
- Pult, Jon
- 1948 *Poesias dad Andri Peer*, in: *Fögl Ladin* 27.4.1948
- 1949 [o.A. über einen Vortrag von J. Pult], *La poesia da noss dis*, in: *Fögl Ladin* 13.5.1949
- 1961 *Andri Peer: «Suot l'insaina da l'archèr»*, in: *Neue Bündner Zeitung* 1.3.1961
- 1972 *Üna bellischma ediziun rumantscha – inglaisa da poesias dad Andri Peer (Stradun – The Highway)*, in: *Fögl Ladin* 18.7.1972
- 1975 *Il chomp sulvadi. Poesias dad Andri Peer*, in: *Fögl Ladin* [s.d.]
- 1984 *Undrentscha da dr. Jon Pult per dr. Andri Peer pro'l scumpart dal premi da radio e televisiun*, in: *Fögl Ladin* 5.6.1984 e *Gasetta Romontscha* 15.6.1984
- 1986 *Andri Peer (19 december 1921 – 2 gün 1985)*, in: *Chalender Ladin* 76, 1986:142-143
- 2011 *Pleds e scrìts. Reden und Schriften*, ed. Rico Valär, *Romanica Raetica* 20, Cuira, Societad Retorumantscha
- Rauch, Arnold
- 1981 *Andri Peer. Scriptur svizzer, poet rumantsch*, in: *Radioscola* 27, 1981, 5
- Riatsch, Clà
- 1993 *Novs möds da discuors litterar: «La Jürada» da Jon Semadeni*, in: *ASR*, 106-1993:225-236
- 1993a *Differentas metodos d'analisar in text litterar*, in: Deplazes, Gion, *Funtaunas – Istorgia da la litteratura rumantscha per scola e pievel*. Tom 4: *Litteratura contemporanea*, Cuira, Lia Rumantscha, 1993:221-235
- 1993b *Intertextuelle Aspekte: Übersetzungen, «Adaptationen», Zitat und Parodie*, in: Clà Riatsch und Lucia Walther, *Literatur und Kleinsprache – Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860*, Disentis, Desertina
- 1994 *Rivas e sumbrivas. Lyrik von Andri Peer auf deutsch und italienisch*, in: *Quarto* 3, 1994:54-57

- 1997 *Ün rebomb? Üna sumbriva? Problems da traducziun da lirica rumantscha*, in: *ASR* 110-1997:87-102
- 1998 *Mehrsprachigkeit und Sprachmischung in der neueren bündnerromanischen Literatur*, Chur, Bündner Monatsblatt (Habilitationsschrift)
- 2001 *Ein Dichter und ein Reimer? Zum Verhältnis von Peider Lansel und Chasper Po*, in: Peter Wunderli, Ivar Werlen, Mathias Grünert (edd.), *Italica-Raetica-Gallica, Festschrift Ricarda Liver*, Tübingen, Basel, Francke, 2001:99-114
- 2003 Nachwort mit *Biografia ed Aspets da l'ouvra poetica dad Andri Peer*, in: Peer I, 2003:475-522
- 2003a *Zu Poesie und Mythos bei Andri Peer*, in: *Ladinia XXVI-XXVII*, 2002-2003:367-377
- 2005 «Ina gustusa minestra»? *In tschercha dad ingredienzas da «La müdada» da Cla Biert*, in: *ASR* 118-2005:57-91
- 2006 *Zu Andri Peers «Ars poetica»*, in: *Versants* 51, 2006:183-199
- 2006a Andri Peer, *Sül far not* (1963), (unpubl.)
- 2007 *Zücher e sal. Cuntrasts ed ambivalenzas in «Il Commissari da la cravatta verda» da Reto Caratsch*, in: *ASR* 120-2007:47-69
- 2008 *Il «jau» en la lirica dad Andri Peer. In sondagi*, in: *ASR* 121-2008:169-184
- 2009 *Den Anschluss verpasst?*, in: *viceversa literatur* 3, Jahrbuch der Literaturen der Schweiz, Zürich, Limmatverlag, ed. Service de Presse Suisse, 2009:111-118
- 2009/10 *Literarischer Arvenduft*, in: *piz. Magazin für das Engadin und die Bündner Südtäler*, Nr. 38, 2009/2010:24-26
- 2010 *Stimmen des Windes. Zum Engadin-Mythos bei Andri Peer*, in: *Romanica Raetica* 18, Chur, Societad Retorumantscha
- 2010a *Tourismus und Touristen in der bündnerromanischen Literatur*, in: Charbon e.a., 2010:213-228
- 2010b *Ideologia linguistica e maschera satirica. Reto Caratsch e Giuseppe Gangale*, in: Iliescu, M. / Siller-Runggaldier, H. / Danler, P. (edd.), *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (CILPR 2007)*, Innsbruck u. Berlin, De Gruyter, Tome VII, 2010:113-121

Ribi, Adolf

- 1959 *Neue rätoromanische Lyrik*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 20.12.1959, nun in: Peer IV, 2011: 420ff.
- 1961 «Suot l'insaina da l'archèr», in: *Neue Zürcher Zeitung* 28.5.1961, nun in: Peer IV, 2011:434ff.
- 1972 *Andri Peer – ein Bündner Schriftsteller*, in: *Bündner Tagblatt* 5.6.1972

Schär, Esther

- 1960 *Andri Peer: «Sgrafits»*, in: *Der Landbote* 28.5.1960

Schorta, Andrea

- 1967 *Ouvras da Peider Lansel chüradas dad Andri Peer*, in: *Fögl Ladin* 25.4.1967

Semadeni, Jon

- 1955 «*Larschs vidvart l'En*», in: *Fögl Ladin* 14.10.1955, nun in: Peer IV, 2011:405ff.
 1963 «*Larschs vidvart l'En*» – üna poesia dad Andri Peer, in: *Radioscola* 8, 1963, 38, 1:3-10.
 (Ausstrahlung am 22.1. und 14.11.1962)
 1963a «*Larschs vidvart l'En*» – üna poesia dad Andri Peer, in: *Texts romontschs Radioscola* 8,
 1963, 38,1:3-10

Siebenmann, Gustav

- 1949 *Ein Engadiner Dichter: Andri Peer*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 4.3.1949
 1964 «*Clerais*» – Gedichte von Andri Peer, mit Übersetzungen ins Deutsche durch G.S.
 der Gedichte *Stradun* und *Schlittenfahrt*, vorgesehen für die *Neue Zürcher Zeitung*,
 nun erstmals publiziert in: Peer IV, 2011:437ff.
 2009 *Bezüge Andri Peers zur spanischen Literatur*, in: *ASR* 122-2009:139-147

Spescha, Hendri

- 1956 *Scaffir e nutrir la critica*, in: *Gazetta romontscha* 22.5.1956, auch *S-chaffir e nudrir la critica*, in: *Fögl Ladin* 1.6.1956
 1973 *Il poet Andri Peer*. Fernsehportrait in der Sendung *Il balcon tort* 27.5.1973, nun in:
 Peer IV, 2008 und transkribiert in: , nun in: Peer IV, 2011:60ff.

Stupan, Victor

- 1975 *Vistu, Las Annalas*, in: *Fögl Ladin* 30.5.1975
La terra impromissa, in: *Fögl Ladin* 11.4.1980

SSV

- SLA Archiv des Schweizerischen Schriftstellerverbands im SLA, Nationalbibliothek,
 Bern

Truttmann, David

- 2008 «*La müdada*» e la muntogna – *Descripziuns, valitaziuns e funcziuns da la muntogna en il chapitel «Aint in S-charl»*, in: Ganzoni u. Riatsch (edd.), 2008:99-125
 2009 «*L'otra vusch da l'Engiadina bassa*»: *La Lia Naira e sia resistenza cunter la construcziun dad ouvras idraulicas in Engiadina*, in: *ASR* 122-2009:177-217

Valär, Rico Frank

- 2008 *Ladinia e Italia*, in: *Mitteilungen des Vereins für Bündner Kulturforschung* 09,
 2008:23-26
 2008a *Vom Phonographen zum iPod: Tadlar vuschs dal passà*, in: *Memoriav Bulletin* Nr. 15,
 9, 2008:44-45
 2009 *Peer e Lansel: stizis e vizis. Andri Peer scu editur da l'ouvra da Peider Lansel*, in: *ASR*
 122-2009:159-173

- 2011 *Ni Talians ni Tudais-chs! Rätoromanische Heimatbewegung im Lichte der Essays und Zeitungsartikel von Peider Lansel (1863-1943)*, Dissertation an der Universität Zürich (Typoskript)

Vogel, Traugott

SLA Nachlass Traugott Vogel im SLA, Nationalbibliothek, Bern

Walther, Lucia (ed.)

- 1994 *Dossier Andri Peer*, Walther, in: *Quarto* 3, 1994:12-81
- *Briefwechsel*, ib. 1994:38-48
 - *Der Nachlass von Andri Peer im SLA*, ib., 1994:73-81

Weber, Werner

1962 *Rätoromanische Dichtung*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 8.7.1962

SLA Nachlass Werner Weber im SLA, Nationalbibliothek, Bern

Wermelinger, Max

1971 *Die Literatur der Schweiz und ihr Beitrag an das Ausland*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 16.6.1971

1979 *Neue Lyrik aus der Rätoromania*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 29.8.1979

6.4.2. Allgemeine Sekundärliteratur

Accrocca, Elio Filippo

1960 *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro

Allegretti, Paola

2001 *Autografi novecenteschi alla Biblioteca Bodmeriana*, in: Raffaella Castagnola (ed.), *Documenti di cultura italiana negli archivi svizzeri*, Firenze, Cesati, 2001:135-142

Assmann, Jan

2005 *Von ritueller zu textueller Kohärenz*, in: Kammer und Lüdeke 2005:250-267 (publiziert aus: Id., *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck, 1999:87-103)

Avalle, D'Arco Silvio

1970 *Tre saggi su Montale*, Torino, Einaudi

Braselmann, Petra M.E.

1981 *Konnotation, Verstehenn, Stil: Operationalisierung sprachlicher Wirkungsmechanismen dargestellt an Lehnelementen im Werk Maurice Dekobras*, Dissertation, Frankfurt a.M./Bern, P. Lang

Barthes, Roland

- 1973 *Le plaisir du texte*, in: Id., *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, Bd. IV, 2002:217-261
- 1973a *Théorie du texte*, in: Id., *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, Bd. IV, 2002:443-459
- 1978 *Un rapport presque maniaque avec les instruments graphiques*, in: Rambures 1978:13-19
- 2002 *Variations sur l'écriture*, in: Id., *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, Bd. IV, 2002:267-316 (vorgängig unpubl. Text von 1973)

Baumberger, Christa

- 2011 *Sehnsuchtsort, Fluchtort, Schreibort Paris. Die literarische Gestaltung des Paris-Mythos' bei Ludwig Hohl, Friedrich Glauser, Paul Nizon und Peter Bichsel*, in: *Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten*, ed. von Véronique Liard und Marion George, Berlin, trafo-Verlag (in Arbeit)

Bender, Hans (ed.)

- 1969 *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*, München, List, erweiterte Taschenbuchausgabe (¹1955, ²1961) Taschenbuchausgabe

Benn, Gottfried

- 2001 *Probleme der Lyrik*, in: Id., *Sämtliche Werke*, Bd. 4, Stuttgarter Ausgabe, in Verbindung mit Else Benn, ed. Gerhard Schuster, Stuttgart, Klett-Cotta, 2001:9-44 (¹1951; ²1959 in: *Gesammelte Werke in vier Bänden*)

Bichsel, Peter

- 1982 *Der Leser. Das Erzählen*. Frankfurter Poetik-Vorlesungen, Darmstadt, Luchterhand

Bieneck, Horst

- 1962 *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag

Birus, Hendrik

- 2004 *Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung*, in: Goethezeitportal, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf (¹1995)

Blumenberg, Hans

- 2003 *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a.M., Suhrkamp (¹1986)

Bohnenkamp, Anne

- 2002 *Autorschaft und Textgenese*, in: Heinrich Detering (ed.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, Metzler, 2002:62-79

Bossong, Georg,

2008 *Die romanischen Sprachen. Eine vergleichende Einführung*, Hamburg, Buske

Burt, Steven und Lewin, Jennifer

2001 *Poetry and New Criticism*, in: Neil Roberts, *A Companion to twentieth-century poetry*, Massachusetts, Blackwell publishers, 2001:153-167

Campe, Rüdiger

1991 *Die Schreibszene, Schreiben*, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (edd.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991:759-772

Charbon, Rémy, Jäger-Trees, Corinna und Müller, Dominik (edd.)

2010 *Die Schweiz verkaufen. Wechselverhältnisse zwischen Tourismus, Literatur und Künsten seit 1800*, Zürich, Chronos

Corti, Maria

1976 *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani

1997 *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani

Dainotto, Roberto M.

2000 *Place in Literature. Regions, Cultures, Communities*, Ithaca and London, Cornell University Press

Dürrenmatt, Friedrich

1968 *Varlin schweigt. Rede anlässlich der Verleihung des Zürcher Kunstpreises*, in: Höllerer (ed.) 1968:88-93

Eco, Umberto

1979/2004 *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani

1990/95 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani

1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Milano, Bompiani

Eliot, Thomas Stearns

1919 *Tradition and the individual talent*, nun in: Id. *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1976:13-22

1919a *Hamlet*, nun in: Id., *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1976:141-146

1944 *What is minor poetry?*, nun in: *On poetry and poets*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2009 (1957)

- 1948 *Notes towards a definition of culture*, in: Id., *Christianity and culture*, nun San Diego u.a., renewed ed. Harvest Book, 1976:79-186
- 1967 *Essays I*, Frankfurt, Suhrkamp sowie
- 1969 *Essays II*, Frankfurt, Suhrkamp
- Enzensberger, Hans Magnus
- 1962 *Weltsprache der modernen Poesie*, in: Id., *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1962:7-28
- 1964 *Eine Theorie des Tourismus*, in: *Einzelheiten I: Bewusstseins-Industrie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp 1964:179-205
- 1965 *Gedichte. Die Entstehung eines Gedichts. Nachwort von Werner Weber*, Frankfurt a.M., Suhrkamp (1962¹)
- 1969 *Scherenschleifer und Poeten*, in: Hans Bender, *Mein Gedicht ist mein Messer*, 1969:144-148 (1961¹)
- 1997 Andreas Thalmayr (alias), *Das Wasserzeichen der Poesie oder Die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen*, Frankfurt a.M., Eichborn
- Feitknecht, Thomas (ed.)
- 2009 *Werner Weber. Briefwechsel des Literaturkritikers aus sechs Jahrzehnten*, Zürich, Neue Zürcher Zeitung
- Ferrer, Daniel
- 2001 *Introduction. «Un imperceptible trait de gomme de tragacanthé...»*, in: Paolo D'Iorio und Ferrer Daniel (ed.), *Bibliothèques d'écrivains*, Paris, CNRS Editions, 2001:7-27
- 2010 *Bibliothèques réelles et bibliothèques virtuelles*, in: *Quarto Autorenbibliotheken* 30-2010:15-18
- Ferroni, Giulio
- 1991 *Storia della letteratura italiana*, Bd. I, Torino, Einaudi
- Fetz, Bernhard u. Kastberger, Klaus (edd.)
- 1999 *Der Literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten*, Wien, Paul Zsolnay
- Francia, Luisa
- 1979 *Hexentarot*, o.O., Eigenverlag
- Frisch, Max
- 1967 *Endlich darf man es wieder sagen* sowie «– nicht immer, aber oft –» in: Höllerer 1967:104-109 und 121-125
- Garavelli, Bice Mortara
- 2008 *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani (¹1988)

Gezzi, Massimo und Stein, Thomas (edd.)

2010 *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*. Studi e testi di letteratura e linguistica 1, Pisa, Pacini

Gauger, Hans-Martin

1995 *Sprache in der modernen Dichtung*, in: Id., *Über Sprache und Stil*, München, Beck, 1995:82-116

Gellhaus, Axel

1994 *Textgenese als poetologisches Problem*, in: Gellhaus u.a. (edd.), *Die Genese literarischer Texte. Modelle und Analysen*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1994:11-24

1994a *Textgenese zwischen Poetologie und Editionstechnik*, in: Gellhaus u.a. 1994:311-326

1995 *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*, Bonner Habilitationsschrift, München, Wilhelm Fink

1996 *Das Datum des Gedichts. Textgeschichte und Geschichtlichkeit des Textes bei Celan*, in: Gellhaus, Axel u. Lohr, Andreas (edd.), *Lesarten*, Köln, Böhlau, 1996:177-196

Genette, Gérard

1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil

1987 *Seuils*, Paris, Seuil

2002 *Gérard Genette*, in: *Lire*, septembre 2002:38-40

Geertz, Clifford

2005 *Dichte Beschreibng. Bemerkung zu einer deutenden Theorie von Kultur*, in: Kammer u. Lüdeke 2005:274-292 (Erstveröffentlichung: *Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture*, in: Id., *The Interpretation of Cultures*. Selected Essays, New York, Basic Books, 1973:3-30)

Gisi, Lucas Marco, Thüring, Hubert und Wirtz, Irmgard M. (edd.)

2011 *Schreiben und streichen. Zu einem Moment produktiver Negativität*, Göttingen u. Zürich, Wallstein u. Chronos-Verlag

Giuriato, Davide

2005 *(Mechanisiertes) Schreiben. Einleitung*, in: Stingelin e.a., 2005:7-20

Gezzi, Massimo

2010 *Antonio Porta nel fare poesia*, in: Gezzi und Stein (edd.), 2010:39-57

Gorni, Guglielmo

1980 *La metafora di testo*, in: *Strumenti critici*, 38, 179:18-32

2001 *Una silloge d'autore nelle rime del Cavalcanti*, in: *Critica del testo*, IV, 2001:23-39

Grésillon, Almuth

- 1994 *Elements de critique génétique – Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France
- 2008 *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS

Grignani, Maria Antonietta

- 2007 *Approcci al tema della produzione testuale*, in: *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007:257-277. Überarbeitete und erweiterte Fassung von *Italia e Francia: due approcci al tema della produzione letteraria*, in: *Rapporti con le fonti letterarie*, Genève / Berne, Slatkine / SLA, 2002:35-50

Hay, Louis

- 1984 *Die dritte Dimension der Literatur. Notizen zu einer critique génétique*, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 16, 1984:307-323
- 1985 «Le texte n'existe pas». *Réflexions sur la critique génétique*, in: *Poétique*, 62, Avril 1985:147-158
- 1986 *Nouvelles notes de critique génétique: La troisième dimension de la littérature*, in : *Théories du texte*, 87, 1986, 5/6:313-328
- 2002 *Genèse de la génétique*, [En ligne], Mis en ligne le: 30 novembre 2008, Disponible sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=172974> (¹2002)
- 2005 Text oder Genese: der Streit an der Grenze, in: *Editio* 19, 2005:67-76
- 2007 *Génétique et théorie littéraire*, [En ligne], Mis en ligne le: 29 janvier 2007, Disponible sur: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27136> (inédit)

Hilty, Hans Rudolf (ed.)

- 1981 *Grenzgänge. Literatur aus der Schweiz. Ein Lesebuch*, herausgegeben von Hans Rudolf Hilty, Zürich, Unionsverlag 1981

Hohler, August E.

- 1967 *Goethes Weimar hat Buchenwald nicht verhindert*, in: Höllerer (ed.), 1967:133-137

Franz Hohler,

- 2001 *Mani Matter*. Ein Portraitband, Zürich, ¹1972

Höllerer, Walter (ed.)

- 1967 *Der Zürcher Literaturstreit: Eine Dokumentation*, Stuttgart, Kohlhammer, Reihe *Sprache im technischen Zeitalter*, Nr. 22
- 1968 *Beginn einer Krise: Zum Zürcher Literaturstreit*, Stuttgart, Kohlhammer, Reihe *Sprache im technischen Zeitalter*, Nr. 26
- 2003 *Theorie der modernen Lyrik*. Neu herausgegeben von Norbert Miller und Harald Hartung, München, Carl Hanser, Bd. I und II (¹1969)

Ingold, Felix Philipp

1992 *Der Autor am Werk : Versuche über literarische Kreativität*, München u. Wien, Hanser

Italia, Paola

2005 *L'«ultima volontà del curatore»: considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento* (I), in: *Per leggere* N. 8, primavera 2005:191-224

2005 *L'«ultima volontà del curatore»: alcune riflessioni sull'edizione di testi del Novecento* (II), in: *Per leggere* N. 9, autunno 2005:169-198

Iser, Wolfgang

1976/1990 *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink

Jannidis, Fotis e.a. (edd.)

1999 *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, Niemeyer

Jauss, Hans Robert

1982 *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M., Suhrkamp

Kammer, Stephan und Lüdeke, Roger (edd.)

2005 *Texte zur Theorie des Textes*, Stuttgart, Reclam

Kloss, Heinz

1978 *Die Entwicklung neuer germanischer Kultursprachen seit 1800*, Düsseldorf, Schwann

Lachin, Giosuè und Zambon, Francesco (edd.)

2004 *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del XXIX Convegno Interuniversitario di Bressanone (12-15 luglio 2001), Trieste, Università degli Studi di Trento

Lebrave, Jean-Louis

2006 *Du visible au lisible: comment représenter la génèse?*, in: *G n sis* 27/6, 2006:11-18

2006a *La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?*, [mis en ligne le 9 novembre 2006], www.item.ens.fr/index.php?id=14048 (¹ in: *G n sis* 1, 1992:33-51)

2007 *Lecture et analyse des brouillons*, [mis en ligne le 26 octobre 2007], www.item.ens.fr/index.php?id=187203

Levi, Primo

1985/98 *Dello scrivere oscuro*, in: Id., *L'altrui mestiere*, Torino, Einaudi, 1998:49-55

Lohse, Nikolaus

- 1994 *Dichterische Inspiration? Überlegungen zu einem alten Topos und zur Frage der Entstehung von Texten*, in: Gellhaus 1994:287-309

Majakowski, Wladimir

- 1960 *Wie man Verse macht*, Zürich, Arche. Übersetzung von Siegfried Behrsing (¹1926)

Mandelstam, Ossip

- 1967 *La Quarta Prosa*, Bari, De Donato. Traduzione di Maia Olsoufieva
 1991 *Über Dichtung*. Essays, ed. Pawel Nerler, Leipzig u. Weimar, Kiepenheuer. Aus dem Russ. übers. von Alfred Frank, Marga und Roland Erb
 1991a *Über den Gesprächspartner: gesammelte Essays, 1913-1924*, Frankfurt a.M., Fischer-Taschenbuch-Verlag
 1994 *Gespräch über Dante: gesammelte Essays, 1925-1935*, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuchverlag

Montale, Eugenio

- 1976 *Sulla poesia*, ed. Giorgio Zampa Milano, Mondadori

Montrose, Louis, A.

- 2005 *Die Reanissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur*, in: Kammer u. Lüdeke 2005:296-314 (Erstveröffentlichung: *Professing the Reanissance. The Poetics and Politics of Culture*, in: H.A. Veaser (ed.), *The New Historicism*, New York, 1989:15-36)

Müller, Lothar

- 2007 *Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka*, Berlin, Klaus Wagenbach

Poe, Edgar Allan

- 1920/2009 *The Raven and other Poems preceded by The Philosophy of Composition*, in: <http://xroads.virginia.edu/~hyper/poe/composition.html> (8.3.2009, ¹1846)
 2009 *Marginalia*, in: <http://books.eserver.org/fiction/poe/marginalia.html> (8.3.2009, ¹1844-1849)

Pöggler, Otto

- 1994 *Textgenese – ein verbotener Weg? Celans «Gletscher»*, in: Gellhaus 1994:175-203

Prandi, Stefano

- 2010 *Premessa: problemi dell'autocommento novecentesco*, in: Gezzi und Stein (edd.) 2010:5-25

Probst, Rudolf

- 2008 *(K)eine Autobiographie schreiben: Friedrich Dürrenmatts «Stoffe» als Quadratur des Zirkels*, Paderborn, W. Fink

Puddu, Francesca

- 2012 *Sirene fisse e sirene mobili. Sulla genesi di «Di una sirena in parlamento di Giovanni Orelli*, in: *Strumenti critici* (in Arbeit)

Pusterla, Fabio

- 2010 *Dal nulla al troppo. I rischi del dire e quelli del tacere*, in: Gezzi und Stein (edd.) 2010:123-132

Rabaté, Dominique (ed.)

- 1996 *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France

Rambures, Jean-Louis de

- 1978 *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion

Ranke-Graves, Robert von

- 1997 *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch

Reuss, Roland

- 1999 *Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur «Textgenese»*, in: *Text. Kritische Beiträge* 5, 1999:1-25
- 2005 *Text, Entwurf, Werk*, in: *Text. Kritische Beiträge*, Basel, Stroemfeld, 2005:2-12

Schlosser, Horst Dieter u. Zimmermann, Hans Dieter (edd.)

- 1988 *Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann, Peter Bichsel, Heinrich Böll, Hans Magnus Enzensberger, Wolfgang Hildesheimer, Ernst Jandl, Uwe Johnson, Marie Luise Kaschnitz, Hermann Lenz, Paul Nizon, Peter Rühmkorf, Martin Walser, Christa Wolf und andere Beiträge zu den Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, Frankfurt a.M., Athenäum-Verlag

Schweizer Feuilleton-Dienst

- 1990 *50 Jahre sfđ: Schweizer Feuilleton-Dienst, 1939/40-1990*, Zürich, Schweizer Feuilleton-Dienst

Scotti, Massimo

- 2007 *L'opera segreta di Valéry. Il «Cours de poétologie» o la genesi al quadrato*, in: *Revue Recto / Verso*, in: <http://www.revurectoverso.com> (1-6-2007)

Seger, Cordula

2005 *Grand Hotel: Schauplatz der Literatur*, Köln, Böhlau

Segre, Cesare

1985/99 *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi

1995 *Critique des variantes et critique génétique*, in: *Genesis* 7, 1995, 29-45, suivi de Bernard Cerquiglioni, *En écho à Cesare Segre; réflexions d'un cisalpin*, ib. 47-48, dann in Segre 1998

1998 *Ecdotica e comparatistica romanze*, Milano / Napoli, R. Ricciardi

1998a *Critica genetica e studio sulle fonti*, in: *Genesi, critica, edizione*, ed. Paolo D'Iorio e N. Ferrand, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998:39-46

2001 *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi

2010 *Philologie italienne et critique génétique*. Entretien avec Maria Teresa Giaveri, in: *Genesis* 30, 2010:25-27

Stark, Elisabeth u. Pomino, Natascha

2009 *Adnominal Adjectives in Romance. Where Morphology seemingly meets Semantics*, in: Maria T. Espinal, Manuel Leonetti Louise McNally (edd.): *Proceedings of the IV Nereus International Workshop «Definiteness and DP Structure in Romance Languages»*, Konstanz, Arbeitspapiere des Fachbereichs Sprachwissenschaft, 2009:113-136

Starobinski, Jean

1970 *Présentation* in: J.J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Lausanne, Rencontre

1989 *Approches de la génétique des textes: Introduction à un débat*, in: Louis Hay (ed.), *La naissance du texte*, Paris, José Corti, 1989:207-212

2001 *La relation critique*, Paris, Gallimard

Stingelin, Martin, Giuriato, Davide und Zanetti, Sandro (edd.)

2004 *«Mir ekelt vor diesem tintenleckenden Säkulum». Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, München, Wilhelm Fink Verlag

2004a Martin Stingelin, *«Schreiben»*. Einleitung, in: Stingelin e.a., 2004:7-21 sowie REW, s.v. «Schreiben»

2005 *«Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen» – Schreibszenen im Zeitalter der Typskripte*, München, Wilhelm Fink

Stussi, Alfredo

2007 *Filologia d'autore*, in: *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino, 2007:147-246 (überarbeitete Neuauflage, ¹1994)

Thüring, Hubert, Jäger-Trees, Corinna und Schläfli, Michael (edd.)

2009 *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, München, Wilhelm Fink Verlag

Till, Dietmar

2000 *Inspiration*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. II, 2000:149-152

Vadé, Yves

1996 *L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique*, in: Rabaté 1996:11-37

Valéry, Paul

1924/2005 *Au sujet d'Adonis*, in: Id., *Variété I*, Paris, Gallimard, collection folio / essais, 2005:52-83

1936/2002 *Au sujet du «Cimetière marin»*, in: Id., *Variété III*, Paris, Gallimard, collection folio / essais, 2002:59-72

1944/2002 *Leçon inaugurale du cours de poésie au Collège de France*, in: Id., *Variété V*, Paris, Gallimard, collection folio / essais, 2002:823-849

1960 *Degas danse dessin*, in: Id., *Œuvres II*, Paris, Gallimard

Viollet, Catherine

2005 *Mechanisches Schreiben, Tippräume. Einige Vorbedingungen für eine Semiologie des Typoskripts*, in: Stingelin e.a., 2005:21-47

Walter, Hans

2001 *Pans Wiederkehr. Der Gott der griechischen Wildnis*, München, dtv

Weber, Ulrich

2007 *Dürrenmatts Spätwerk. Die Entstehung aus der «Mitmacher»-Krise*, Frankfurt a.M. u. Basel, Stroemfeld

Zeller, Hans und Martens, Gunter (edd.)

1998 *Textgenetische Edition*, Tübingen, Niemeyer: Beihefte zu *Editio*

6.4.3. Analoge und digitale Nachschlagewerke

Berther, Norbert und Gartner, Ines (edd.)

1986 *Bibliografia retorumantscha (1552-1984) e Bibliografia da la munica vocala retoruman-tscha (1661-1984)*, Cuoir, Lia Rumantscha

Fonoteca nazionale, www.fonoteca.ch

Dicziunari rumantsch grischun (DRG), Cuira, Societad Retorumantscha, 1939-

Garzanti (ed.)

2000 *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milano, Garzanti

Historisches Lexikon der Schweiz, www.hls-dhs-dss.ch

Pallioppi, Zaccaria u. Emil

1895 *Dizionario dels idioms romauntschs d'Engiadin'ota e bassa, della Val Müstair, da Bravuogn e Filisur*, Samedan, Tanner

Peer, Oscar

1962 *Dicziunari rumantsch, ladin-tudaisch*, Cuira, Lia Rumantscha

1997/2003 *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (RLW)*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I (1997), Bd. II (2000), Bd III (2003), gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar herausgegeben von Jan-Dirk Müller, Berlin / New York, de Gruyter

Signo. Site internet de théories sémiotiques, www.signosemio.com/riffaterre/generation.asp

1983 *Theologische Realenzyklopädie (TRE)*, Berlin u. New York, de Gruyter

Wahrig-Burfeind, Renate (ed.)

2008 *Wahrig. Deutsches Wörterbuch*, Gürtelsloh u. München, Wissen Media Verlag

Wikipedia, online-Enzyklopädie in verschiedenen Sprachen

7. Anhang

7.1. Abbildungsnachweis

Die im Kapitel 2.4. reproduzierten Arbeitsmanuskripte befinden sich Nachlass von Andri Peer im SLA, Informationen dazu finden sich in der Archivdatenbank der NB, www.helveticaarchives.ch:

- *Tagliainaina* Skizze und Gedichtmanuskript
- *Stad engidinaisa* zwei Gedichtmanuskripte
- *Ahasver* Gedichtmanuskript
- *Il chomp sulvadi* Gedichtmanuskript
- *O schlincha vaila* Typoskript mit handschriftlichen Notizen
- *Biografia* Typoskript mit handschriftlichen Notizen

7.2. Verwendete Abkürzungen

A.P.	Andri Peer
ASR	<i>Annalas da la Societad Retorumantscha</i>
BT	<i>Bündner Tagblatt</i>
ChL	<i>Chalender Ladin</i>
CL	Cumischün litterara da l'Uniun dals scriptuors rumantschs
DRG	<i>Dicziunari Rumantsch Grischun</i>
DZ	<i>Davoser Zeitung</i>
DT	<i>Die Tat</i>
FL	<i>Fögl Ladin</i>
FR	<i>Der Freie Rätier</i>
FS	<i>Die freien Stunden</i>
Jm	<i>Jeunesse magazine</i>
L	<i>Litteratura. Novas litteraras</i>
LB	<i>Der Landbote</i>
M	<i>Merian</i>
NB	Nationalbibliothek (CH)
NBZ	<i>Neue Bündner Zeitung</i>
NL	<i>Novas litteraras</i>

n.p.	nicht publiziert
NWT	<i>Neues Winterthurer Tagblatt</i>
NZZ	<i>Neue Zürcher Zeitung</i>
P.E.N.	Internationaler Schriftstellerverband, die Abkürzung steht für <i>poets</i> , <i>playwrights</i> , <i>essayists</i> , <i>novelists</i>
PS	<i>Panorama Schweiz</i>
R	<i>Radioscola</i>
RF	<i>Radio und Fernsehen</i>
RLW	<i>Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft</i>
RZ	<i>Radio Zeitung, Schweizerische</i>
s.d.	<i>sine dato</i> , ohne Datum
sfd	<i>Schweizerischer Feuilletondienst</i>
s.l.	<i>sine loco</i> , ohne Ortsangabe
SLA	Schweizerisches Literaturarchiv
SP	<i>Sain Pitschen</i>
SSV	Schweizerischer Schriftstellerverband
TG	<i>Tribune de Genève</i>
TRE	<i>Theologische Realenzyklopädie</i>
USR	Uniun da scripturas e scriptuors rumantschs, nun ULR, Uniun per la litteratura rumantscha
V	<i>Volksrecht</i>
ZW	<i>Zürcher Woche</i>
ZZ	<i>Zürichsee Zeitung</i>

7.3. Verzeichnis der erwähnten Gedichte

<i>Abandun</i>	<i>Femna</i>	<i>Prada</i>
<i>Accumplimaint</i>	<i>Fnada</i>	<i>Prada maigra</i>
<i>Act</i>	<i>Fügia</i>	<i>Quader moesan</i>
<i>Adüna in viadi</i>	<i>Furnatsch</i>	<i>Rain giò la Bassa</i>
<i>Ahasver</i>	<i>Giachen Caspar Muoth</i>	<i>Refügi</i>
<i>Als contemporans</i>	<i>God illa naiv</i>	<i>Retuorn</i>
<i>Aperitiv</i>	<i>Grand siècle</i>	<i>Riva dal mar</i>
<i>Appartgnentscha</i>	<i>HBF / La staziun</i>	<i>Ritscha chi persieua</i>
<i>Arriv ad Olbia</i>	<i>I dà</i>	<i>Salastrains</i>
<i>Ars poetica</i>	<i>Il chomp sulvadi</i>	<i>Schelpcha infernala</i>
<i>Aspettativa</i>	<i>Illa chava</i>	<i>Schlitrada</i>
<i>Biblioteca</i>	<i>Il poet sulvadi</i>	<i>Scrivonda</i>
<i>Biografia</i>	<i>Il sömmi</i>	<i>Sculptur</i>
<i>Bös-ch in flur</i>	<i>In barcha</i>	<i>Sculptura puritana</i>
<i>Bsögn dal poet</i>	<i>In fuschina</i>	<i>Segns dascus</i>
<i>Bunatscha</i>	<i>In salv</i>	<i>Sfida</i>
<i>Calisch per tai</i>	<i>Inscunters</i>	<i>Sguard sün Tavo</i>
<i>Chandaler etrusc</i>	<i>Intschertezza</i>	<i>Sirena</i>
<i>Civitavecchia</i>	<i>Invüd</i>	<i>Stad engiadinaisa</i>
<i>Clav da la poesia /</i>	<i>Jazz</i>	<i>Stagium morta</i>
<i>Clav da la pittura</i>	<i>L'Alba</i>	<i>Stradun</i>
<i>Clom d'amur</i>	<i>La giuvna</i>	<i>Sül far not</i>
<i>Clom per scrit</i>	<i>Larschs vidvart l'En</i>	<i>Sün vias creschüdas aint</i>
<i>Cortegi</i>	<i>Lavur in scrit</i>	<i>Taglialaina</i>
<i>Cresch survaglià</i>	<i>Leivnsen</i>	<i>Temp sainza temp</i>
<i>Cumgià</i>	<i>Limbus</i>	<i>Tramunt</i>
<i>Cumpagnia</i>	<i>L'orma dal vin</i>	<i>Tschantada</i>
<i>Cun chorgia leiva</i>	<i>Lügl</i>	<i>Uclan</i>
<i>Daman d'instà</i>	<i>L'ura da Pan</i>	<i>Uliss</i>
<i>Daman d'utuon</i>	<i>Manual</i>	<i>Ultim revair</i>
<i>Dapersai</i>	<i>Melanconia</i>	<i>Undrentscha</i>
<i>Davant blera gleid... (n.p.)</i>	<i>Mezzanot</i>	<i>Uniun</i>
<i>Davart pittüras da Paul Klee</i>	<i>Motta Naluns</i>	<i>Ün man chi scriva</i>
<i>Davant ün quader da Renoir</i>	<i>Mumaint creativ</i>	<i>Ün pled</i>
<i>Davomezdi</i>	<i>Muntada</i>	<i>Uors da cuvel</i>
<i>Davo mezdi</i>	<i>Negressa</i>	<i>Ura vespertina</i>
<i>Defaisa</i>	<i>O schlincha vaila</i>	<i>Vagant</i>
<i>Disfiduzcha</i>	<i>Offerta</i>	<i>Vamporta</i>
<i>Dschem d'ün bun vaschin davart</i>	<i>Parantesa (n.p.)</i>	<i>Vendemgia</i>
<i>il ruos-ch da Cla Biert (n.p.)</i>	<i>Passugg</i>	<i>Vers magic</i>
<i>Dumonda</i>	<i>Penna nouva</i>	<i>Vers saira</i>
<i>Eu nun ha oter</i>	<i>Piazza San Marco</i>	<i>Vias da Roma</i>
<i>Erodrom</i>	<i>Pisser</i>	<i>Zona dal plaschair</i>
<i>Favuogn</i>	<i>Pleds per guitarra</i>	

Lebenslauf

Name	Annetta Ganzoni Pitsch
Geburtsdatum	28. Oktober 1958
Zivilstand	Verheiratet, Mutter von zwei Kindern (*1990 u. *1993) und zwei Stiefkindern (*1974 u. *1978)
Wohnort	Bern
Email	annetta.ganzoni@nb.admin.ch

Ausbildung

2008-2011	Universität Zürich: Doktorat <i>Die Entstehung von Andri Peers Lyrik im kulturellen Kontext</i> . « <i>Las nuschpignas sun glüms / da blaua aspettativa</i> », Referent Prof. Dr. Clà Riatsch und Korreferent Prof. Dr. Luzius Keller
2005-2008	Universität Zürich: Forschungsprojekt des Schweizerischen Nationalfonds: <i>Tradition und Moderne in der Lyrik Andri Peers</i> , Leitung Prof. Dr. Clà Riatsch
1988-1998	Universitäten Zürich und Bern: Studium der Romanistik mit Lizenziat in den Fächern Italienische Sprache und Literatur, Romanische Philologie und Neue deutsche Literatur
1978-1982	Universität Zürich: Ausbildung zur Sekundarlehrerin mit Diplom in den Fächern Deutsch, Französisch, Englisch und Bündnerromanisch
Mittelschule	Wirtschaftsgymnasium in Samedan, Matura 1978
Grundschule	Primarschule in Celerina / Schlarigna GR
Hauptsprachen	Bündnerromanisch und Deutsch

Fremdsprachen	<p>Italienisch mit Sprachaufenthalt in Genova 1993 und Pisa 1997</p> <p>Englisch mit Sprachaufenthalt in London 1980</p> <p>Französisch mit Sprachaufenthalt in Tours 1978</p>
---------------	--

Berufliche und nebenberufliche Aktivitäten

1997-2012	<p>Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schweizerischen Literaturarchiv der Nationalbibliothek in Bern. Verantwortlich für die italienischen und rätoromanischen Sammlungen, Publikationen und Veranstaltungen. Veröffentlichung verschiedener Artikel und Essays, u.a. zu Cla Biert, Luisa Famos, Giovanni Orelli, Andri Peer, Jon Semadeni. (Mit-)Herausgeberin verschiedener Textsammlungen und einer audiovisuellen Materialiensammlung.</p>
-----------	--

1998-2008	<p>Mitglied des Stiftungsrates der Schweizerischen Schillerstiftung.</p>
-----------	--

Lehrtätigkeit:	<p>1984-1986 am Hochalpinen Institut Ftan, 1986-1988 an der Regionalen Sekundarschule Sta. Maria, 1988-1990 an der Bündner Frauenschule in Chur. 2001-2003 Lehrauftrag an der Universität Fribourg.</p>
----------------	---

Erwachsenenbildung:	<p>Seit 1996 Kulturseminare in romanischer Literatur, 1995 und 2000 Schreibwerkstatt für Jugendliche, 1982 und 1988 Romanischkurse für Erwachsene an der Volkshochschule Zürich und der Lia Rumantscha, private Konversationskurse.</p>
---------------------	---

Publizistische Aktivität:	<p>Seit 1980 journalistische Tätigkeit; Veröffentlichung von einigen Kurzgeschichten und Gedichten; Übersetzungsarbeiten.</p>
---------------------------	---